FREDRIC JAMESON

MARXISMO E FORMA

Teorias dialéticas da Literatura no século XX

Tradução de
Iumna Maria Simon (coordenação)
Ismail Xavier
Fernando Oliboni

EDITORA HUCITEC
São Paulo, 1985

O APÓSTOLO DA DIALÉTICA

Fredric Jameson é inegavelmente a figura central da crítica literária marxista nos Estados Unidos. A publicação de seu mais recente livro The Political Unconscious — Narrative as socially simbolic act, (1981), *ao mesmo tempo que consolidou um percurso teórico e crítico iniciado com* Marxismo e Forma *(1971), levantou novas discussões e provocou amplos debates nos mais diversos círculos acadêmicos americanos, independentemente de suas preferências. Um número especial da revista* Diacritics *(Cornell University, outono 1982) foi inteiramente dedicado à discussão do conteúdo político desse livro, num momento em que, estando em alta as correntes desconstrutivistas, é baixa a cotação das idéias de processo e totalidade.*

Apesar dessa deferência na acolhida favorável à obra de Jameson, não se deve perder de vista o isolamento a que a reflexão marxista fica sujeita num contexto intelectual e cultural como o norte-americano. Avesso ao pensamento dialético, como o próprio Jameson reclama em vários lugares, esse contexto favorece a fragmentação e a compartimentalização, conferindo a cada ideologia o seu devido lugar no vasto mercado editorial, cuja produção transita rapidamente pelas eficazes bibliotecas. Frente a tal congestionamento bibliográfico, não é fácil evitar uma espécie de saturação referencial, para não dizer ecletismo, no emaranhado da qual o pesquisador deve se situar para poder dialogar com seus pares, sobretudo se forem opositores.

A reflexão marxista de Jameson traz o estigma desse contexto de produção cultural, onde a Universidade tem sua força e prestígio. Nos dez anos que separam Marxismo e Forma *de* The Political Unconscious, *sua obra acompanha e registra as questões levantadas pelo debate em torno da tradição clássica do marxismo, de base hegeliana, e as novas tendências inauguradas pela crítica althusseriana. Não se*

furtando ao diálogo com diferentes tradições, como a da Escola de Frankfurt, Lacan, Derrida, nem deixando de incluir a interlocução com o estruturalismo francês, sua reflexão tenta abranger todas as frentes teóricas contemporâneas e todas as formas de manifestação cultural (da literatura ao cinema, das artes plásticas aos meios de comunicação de massas). Bom exemplo dessa pluralidade é a revista Social Text./Theory/Culture/Ideology *(cujo primeiro número é de 1979), da qual Jameson é co-editor e que traz a marca, já expressa no próprio título, de sua perspectiva de trabalho, especificada com bastante nitidez no modo como encaminha as questões da narração e do texto da história em* The Political Unconscious.

Discutida a tradição hegeliana em Marxismo e Forma, *seu livro seguinte, e até certo ponto complementar ao primeiro —* The Prison-House of Language *(1972) — é um balanço crítico das teorias do formalismo russo e do estruturalismo francês, norteado pela preocupação constante de esclarecer as possíveis relações entre os métodos sincrônicos do modelo lingüístico e a realidade do tempo e da história. Tendo como horizonte a temporalidade, Jameson procura formular os alcances e limites da paradoxal apropriação do novo arsenal teórico pela crítica dialética que, em princípio, recusa o modelo estruturalista.*

Fables of Agression: Wyndham Lewis, The Modernist as Fascist *(1979), faz a passagem do comentário metacrítico para a análise propriamente dita, e registra a ambivalência de Jameson, como a de qualquer outro crítico marxista, em relação ao modernismo, como notou um de seus melhores interlocutores, Hayden White ("Getting out of history"), na revista* Diacritics. *Neste livro, destaca-se uma problemática que se inicia com o Romantismo e que alcança sua própria reversão irônica e decomposição através dos movimentos realista e naturalista. O Modernismo, como resposta, seria então o auge desse processo de reversão e decomposição mas que, como fenômeno histórico, traria em si as potencialidades de sua própria transcendência.*

The Political Unconscious *é o livro que retoma, de forma mais incisiva, algumas teses de* Marxismo e Forma, *privilegiando o ato interpretativo e indo mais adiante na própria prática de análise e interpretação do texto literário. Critica veementemente a postura anti-hermenêutica de alguns leitores de Nietzsche, via Derrida, e insiste na necessidade de se "restaurar para a superfície do texto a realidade reprimida e soterrada da (. . .) história".*

Nesse trajeto, pontuado por inúmeros artigos e ensaios e por uma militância junto a outros intelectuais marxistas, há duas questões centrais que orientam a intervenção de Jameson no debate ideológico nos Estados Unidos: sua proposta de uma política da interpretação *e sua investida em aspectos da representação da história pouco pensados*

pelo marxismo clássico. Daí sua preocupação com a narração como categoria central para se pensar a história, e daí também Lukács e Sartre permanecerem como constante referência. Ainda que o contexto em que produz sua reflexão o obrigue ao confronto recorrente com o pensamento de Althusser, cujo chamado ao rigor e à ciência conseguiu torná-lo um pólo decisivo para a legitimação do marxismo na área acadêmica.

Marxismo e Forma *é um livro de mediação: quer estabelecer a ponte entre os escritos consagrados pela tradição e os influxos do tempo presente, num constante retorno à matriz hegeliana da dialética. E também um livro de conversão: Jameson tem consciência de que escreve uma espécie de "epístola aos americanos", apresentando um texto que procura acentuar a riqueza e a variedade da boa nova dialética, e facilitando seu trânsito pela paisagem inóspita das academias do centro do império, marcadas que estão pela razão instrumental e pelo empirismo anglo-saxão. Traduzido para o leitor brasileiro, não é apenas mais um livro sobre a teoria estética dos frankfurtianos, sobre o alegórico em Walter Benjamin ou a utopia em Ernst Bloch. Sua apresentação didática e, sem dúvida ambiciosa, traz um confronto mais amplo, pois o balanço da crítica dialética inclui duas figuras centrais, exatamente Lukács e Sartre, para a reflexão estética no Brasil antes que Adorno ou Marcuse entrassem no debate. Diante da complexidade dos temas e da envergadura dos autores escolhidos, fica a pergunta de como Jameson afinal enfrenta as diferenças para, na conclusão, formular a sua proposta.*

Para caracterizar a perspectiva que organiza o livro podemos aproximar dois momentos que definem, sintomaticamente, as premissas e os horizontes do autor. O primeiro se encontra na abertura do capítulo dedicado a Ernst Bloch, onde se expõem os fatores que, no presente, solicitam a construção de uma hermenêutica marxista:

> *"O que o marxismo tem em comum com o cristianismo é, primeiramente, uma situação histórica: apresenta hoje aquela reivindicação de universalidade e aquela tentativa de estabelecer uma cultura universal próprias ao cristianismo nos anos de declínio do Império Romano e no ápice da Idade Média. Não surpreende, portanto, que seus instrumentos intelectuais devam apresentar uma semelhança de estrutura com as técnicas (entre elas a análise figural) através das quais o cristianismo*

> *assimilou populações de culturas diferentes e sem relação." (p. 93)*

O segundo é a passagem do capítulo final do livro em que se afirma:

> *"Se agora, para retomar uma distinção de um capítulo anterior, nós adotarmos um ponto de vista não tanto* filosófico *mas* hermenêutico, *torna-se possível ver grande parte do pensamento moderno como uma espécie de movimento inconsciente em busca dessa última posição dialética [= apreensão mais abrangente do real, re-fundação das noções e consciência de nós mesmos como produtores e produtos da história] (. . .). Para tomar um outro aspecto do pensamento dialético, estou propenso a considerar tais conceitos paradoxais e auto-envolventes como, por exemplo, a autenticidade sartriana, com sua perpétua correção de uma* mauvaise foi *continuamente se reorganizando, e também o 'positivismo terapêutico' (Ferrater Mora) de Wittgenstein, as genealogias de Nietzsche, a própria situação analítica freudiana, todos eles como versões relativamente especializadas e distorcidas daquilo que descrevemos aqui como autoconsciência dialética." (p. 281)*

Há, portanto, um pressuposto: o marxismo é a filosofia do nosso tempo, sua vocação hoje é universal (reconhece-se aqui o leitor de Sartre). E fica também afirmada a teleologia que fundamenta o trabalho hermenêutico: os dados do presente, os elementos díspares, as formas antagônicas em debate são vistos como momentos de uma única totalidade em movimento. Se o pensar contemporâneo é múltiplo, o que nele se mostra mais fecundo é entendido como versão mais ou menos distorcida de algo que o supera e compreende. As diferentes formulações se afirmam então como componentes de um pensamento dialético que ainda não se reconhece plenamente e fica a meio caminho, porque há condições históricas que lhe definem a força e a fraqueza, as áreas de lucidez e cegueira (evidenciam-se aqui os termos hegelianos da reflexão de Jameson).

Diante destes pressupostos, um vasto programa de interpretação da cultura contemporânea delineia-se em Marxismo e Forma, *livro que, por sua vez, é já a prática dessa hermenêutica de base teleológica que Jameson propõe. Não surpreende que suas análises de Marcuse, Bloch ou Lukács queiram evidenciar um pensamento dialético em processo sob as diferentes máscaras que assume na pena dos diferentes autores. As análises específicas abrem um leque de incursões em modalidades de um mesmo todo, cada qual iluminando um aspecto da problemática com que se debate o pensar dialético na sociedade*

industrial avançada, cada qual se expondo segundo as suas próprias questões e seu movimento diante do real. Assim, o que interessa ao autor é caracterizar o movimento da reflexão sartriana, de O Ser e o Nada *à* Crítica da Razão Dialética, *com a ênfase que dá ao sujeito no processo histórico e a conseqüente valorização da biografia no interior da questão de método; é demonstrar a existência de um movimento coerente de perguntas e respostas no trajeto de Lukács, centrado na categoria da narração; é percorrer a lógica interna da dialética negativa de Adorno quando em estado prático diante da música e da literatura. Em outro eixo, o objetivo é marcar o que é próprio a cada face do pensamento dialético sem a preocupação de sublinhar, embora muitas vezes reconhecendo, as contradições entre um autor e outro.*

Frente à cena aberta do pensamento deste século, Jameson comporta-se como um alegorista que aposta na totalidade e, um pouco à maneira dos primeiros tempos do cristianismo, dispõe-se a contribuir na construção de uma paidéia em pleno momento de crise e transição. De olho na história, seu horizonte não é o da constatação tipicamente moderna da "crise da representação", acompanhada ou não do mergulho benjaminiano no fragmento e na descontinuidade. É antes o de uma "hermenêutica positiva" (Paul Ricoeur), que visa à "recuperação do sentido", privilegiando a imanência do processo. Quer absorver a crise e o mergulho no fragmento porque são traços peculiares à reflexão atual; no entanto, quer, ao mesmo tempo, superá-los através de uma refundação do pensamento na história. Para Jameson, seguindo a tradição marxista, a interpretação tem fundo, há um solo histórico concreto que fornece o campo para as totalizações (sempre renovadas) que marcam a dialética, mesmo quando a sua dinâmica se expressa na afirmação da ausência de síntese e na recusa do espírito de sistema. Não tendo escolhido as condições em que se realiza, o pensamento dialético contemporâneo assume o drama do reconhecimento de que a totalização é hoje problemática, e a expressão mais aguda de tal condição talvez seja a dialética negativa de Adorno, expressão maior dos impasses que, ao longo de Marxismo e Forma, *o autor faz questão de destacar.*

> *"Talvez a única maneira de ser fiel ao espírito hegeliano de sistematização num universo fragmentado é ser resolutamente não sistemático. Neste sentido, o pensamento de Adorno é profundamente hegeliano, elaborando seus motivos num espírito genuinamente hegeliano, enfrentando daí seu principal problema formal: como escrever capítulos de uma fenomenologia quando não há mais qualquer possibilidade de um todo? Como analisar a parte como parte quando o todo não somente não é mais visível mas mesmo inconcebível? Como continuar*

a usar os termos sujeito e objeto como opostos que pressupõem, para que sejam significativos, alguma síntese possível, quando não há nenhuma síntese nem mesmo imaginável, para não mencionar sua ausência em toda experiência concreta? Que linguagem usar para descrever uma linguagem alienada, a que sistemas de referência apelar quando todos os sistemas de referência foram assimilados pelo próprio sistema dominante? Como ver os fenômenos à luz da história, quando o próprio movimento e a direção que deram à história o seu sentido parecem ter sido absorvidos pela areia?" (p. 44)

Se, nesse debate com a modernidade, o pensamento dialético pode assumir formas variadas, contraditórias, Marxismo e Forma *quer trazer à tona o modo como, nos diferentes autores, se afirma a postura crítica radical diante do estado de coisas: como o negativo se expressa em Benjamin ou Sartre, Marcuse ou Bloch. A negação do presente é a pedra de toque dessa hermenêutica marxista que, no conjunto de suas operações de resgate, acaba por definir um lugar para os diferentes autores segundo a sua própria* démarche *totalizadora. É nestes termos que Jameson pensa o descompasso entre Lukács e a modernidade: sublinhando uma "insatisfação com o presente" muito particular, que se manifesta na demanda por uma plenitude* do narrar, *querendo-a hoje indispensável, sabendo-a hoje impossível. É nestes termos que, saltando para o outro pólo, resgata o que distingue como essencial em Benjamin, ou seja, sua nostalgia: lúcida e sem remorsos, ela é estímulo revolucionário porque insatisfação e desejo de plenitude.*

A valorização dos traços aparentes que expressam o negativo desdobra-se numa recuperação axiológica da utopia. Para Jameson, o inimigo maior é o empirismo, o realismo conservador de um pensamento que reduziu a razão ao cálculo do viável mantendo as premissas que alicerçam o real (a sociedade como natureza). Na crítica à dominação capitalista, recuperar a utopia é então indispensável, pois é preciso inverter a tradicional dicotomia, pejorativa para o utópico, que o marxismo clássico enamorado da ciência cunhou de forma nítida: socialismo científico versus *socialismo utópico. Neste privilegiar a utopia como lugar de resistência do negativo é patente a afinidade do autor com Bloch e, em especial, com Marcuse (isto se reflete no próprio estilo do capítulo a ele dedicado).*

Assumindo uma postura crítica diante dos projetos que primam pela edificação de compartimentos estanques de conhecimento (cujo modelo maior é o sistema acadêmico norte-americano), Jameson não se propõe a fundamentar uma ciência do literário enquanto especiali-

zação. Querendo-se distante de Althusser e optando por Hegel, encravado demais em terreno empirista para que a positividade da ciência represente qualquer sedução, traça com ênfase a distinção entre crítica dialética e sociologia da literatura. Em mais de um momento sublinha os equívocos de um entendimento da relação obra/sociedade em termos da combinação de disciplinas especializadas que operam segundo um princípio de separação dos fatores e uma noção de causalidade que envolve entidades externas umas às outras.

Ao assumir uma radical filosofia da identidade numa conjuntura típica de consagração da diferença, Jameson reafirma a dialética como percurso de crítica que, seja frente ao literário ou a qualquer objeto social-histórico, realiza um movimento único de "especificação do concreto" em seus vários aspectos. Na exposição do pensar dialético que reserva para o último capítulo do livro, procura mostrar, no movimento mesmo da escrita, de que modo a argumentação disposta em diferentes tópicos é, na verdade, um processo circular que traduz por meio de questões particulares mas interligadas, este movimento único de especificação. É ele próprio quem nos lembra que o pensamento dialético tem de enfrentar suas implicações, as quais, no limite, conduzem ao reconhecimento de que não se começa a dizer efetivamente nada enquanto não se passa a dizer tudo. Consciente de que está expondo as preliminares e de que seu texto propedêutico não substitui a prática da crítica dialética (exercida em livros posteriores), Jameson comporta-se em Marxismo e Forma *como um apóstolo disposto a esclarecer em todas as frentes. De um lado, explica a distinção entre o marxismo e as abstrações próprias a certas "teorias da história" cujas construções diacrônicas tendem a autonomizar as séries culturais, descolando-as do concreto histórico (lembra* A Ideologia Alemã: *a superestrutura não tem história própria). De outro, discute forma e conteúdo, entendendo que, longe de serem entidades separadas, correspondem à expressão do mesmo em diferentes termos: a forma, enquanto lógica interna do conteúdo, é intrínseca a este e dele não se separa.*

Esta concepção orgânica das relações entre forma e conteúdo, que vem de Hegel, é tomada por Jameson como ponto de partida, porque ele entende ser tarefa da crítica dialética apurá-la. Preocupado em especificar as determinações, lembra-nos que a relação entre texto e contexto não é de reflexão especular simples, é mediada, e envolve um processo (trabalho, tempo) marcado por deslocamentos e recalques. O percurso crítico deve, portanto, estabelecer as mediações que sustentam as traduções de um aspecto a outro: no caso, entre a complexidade do social e sua interpretação cristalizada em obras. Estas devem ser lidas não como trabalho formal do artista sobre matéria informe, mas como interpretação de uma experiência dinâmica pré-formada que tem conteúdo próprio e sua lógica. O material sobre

o qual a arte trabalha já tem sentido e forma: a obra é a transformação desse conteúdo original. Se a arte é prática humana, interpretação-transformação, capaz de fazer a passagem do individual para o histórico-social, diante de cada obra particular é preciso escolher os instrumentos, as categorias, que permitem refazer às avessas, no percurso crítico, o trabalho constituinte da obra, desvendando-a.

Dentro destas premissas básicas, Jameson traça seu projeto de reconciliação entre marxismo e modernidade, elaborando a proposta de análise formal a partir do conceito de mercadoria, que o próprio momento histórico sugere como mediação para se pensar a obra contemporânea como resistência à instrumentação, como recusa do jogo de transparências que caracteriza o discurso fluente da produção cultural adequada às exigências do consumo fácil. Assumindo que a boa arte deste século via de regra solicita o comentário, convida à exegese, Fredric Jameson discute a hipertrofia da crítica não como fato isolado, nem como fruto exclusivo de livres vontades, mas como um traço de época. Porque integra solidariamente a situação histórica concreta em que vivemos, tal hipertrofia não deve ser apenas motivo de constatação e lamento, é antes um dado a ser explicado: a crítica somente realiza sua tarefa de modo pleno na medida em que inclui em sua atividade de "especificação do concreto" a própria compreensão das condições históricas dentro das quais se exerce.

Cabe ainda advertir que, não sendo dado a um prefácio o poder de substituir o texto que comenta, estas observações, assim apresentadas, dizem pouco da originalidade da reflexão de Jameson. O fundamental, lembrando a observação clássica, é acompanhar o percurso do pensamento do autor, o movimento e os tateios de sua escrita, onde reside o conteúdo "genuíno" (para terminarmos com um dos termos que mais recorre no texto) de Marxismo e Forma.

Por fim, queremos agradecer a colaboração amiga de Vinicius Dantas, pelas correções meticulosas na revisão geral da tradução e pelas oportunas sugestões na preparação dos originais; e o auxílio indispensável de Modesto Carone no difícil cotejo da versão inglesa com o original alemão, no caso específico das citações de Ernst Bloch.

Iumna M. Simon e Ismail Xavier

S. P., setembro de 1983

Il n'exist d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir, l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique.

—Mallarmé

O idealismo inteligente está mais próximo do materialismo inteligente do que o materialismo não inteligente.

—Lênin

SUMÁRIO

PREFÁCIO À EDIÇÃO AMERICANA

Quando o leitor americano pensa na crítica literária marxista, imagino que o que lhe vem à mente é ainda a atmosfera dos anos 30. As questões cruciais naquela época — antinazismo, a Frente Popular, a relação entre literatura e movimento operário, a luta entre Stálin e Trótski, entre marxismo e anarquismo — geravam polêmicas que podemos recordar com nostalgia mas que não mais correspondem às condições do mundo de hoje. A crítica praticada então era de natureza relativamente não teórica e essencialmente didática, destinada mais às escolas noturnas do que aos seminários de pós-graduação, se posso colocar desse modo; foi relegada à condição de uma curiosidade intelectual e histórica, e como tal, na forma de uma reedição ocasional de um ensaio de Plekhanov ou uma referência de passagem a Christopher Caudwell, é mantida atualmente.

Em anos recentes, entretanto, um tipo diferente de crítica marxista começou a fazer sentir sua presença no horizonte de língua inglesa. É o que podemos chamar — em oposição à tradição soviética — uma variedade relativamente hegeliana de marxismo, a qual, para os países de língua alemã, pode ser rastreada a partir da excitação teórica causada por *História e Consciência de Classe*, de Lukács, em 1923, juntamente com a redescoberta dos *Manuscritos Econômicos e Filosóficos de 1844*, de Marx; enquanto que, na França, pode ser convenientemente datada a partir do reflorescimento de Hegel, ali ocorrido no final da década de trinta.

Ficaria satisfeito se os capítulos que se seguem fossem considerados úteis como uma introdução geral a esse marxismo e a alguns de seus teóricos mais importantes. Tentei, particularmente, dar um quadro completo de algumas de suas obras-chave — *A Teoria do Romance*, de Lukács, bem como o seu *História e Consciência de Classe; O Prin-*

cípio-Esperança, de Bloch; *As Origens do Drama Barroco Alemão*, de Benjamin; *Filosofia da Nova Música e Dialética Negativa*, de Adorno; *Crítica da Razão Dialética*, de Sartre — as quais têm sido, na pior das hipóteses, inacessíveis ao leitor de língua inglesa e, na melhor, pouco discutidas aqui.

Mesmo uma tarefa relativamente modesta e direta como esta, é, entretanto, um programa em si: por um lado, até escritores bem conhecidos como Sartre ou Luckács nunca foram adequadamente focalizados em inglês devido ao preconceito anticomunista de seus comentadores, ou, muitas vezes, simplesmente por causa da ausência de uma cultura marxista genuína nos círculos acadêmicos.

Menos óbvio, talvez, é a intensidade com que quem apresenta a literatura dialética alemã ou francesa se vê forçado — implícita ou explicitamente — a levar em consideração uma terceira tradição nacional, isto é, a nossa: essa mistura de liberalismo político, empirismo e positivismo lógico que conhecemos como filosofia anglo-americana, e que é hostil em todos os sentidos ao tipo de pensamento delineado aqui. Não se pode escrever para um leitor formado nessa tradição — não se pode nem mesmo entrar em acordo com a nossa própria formação histórica — sem se levar em consideração esse influente oponente conceitual; e isso é o que constitui, se se quiser, a parte tendenciosa de meu livro, o que lhe dá o gume político e filosófico, por assim dizer. Pois a falência da tradição liberal é tão evidente no nível filosófico como o é no político: o que não significa que tenha perdido seu prestígio ou força ideológica. Ao contrário: a inclinação antiespeculativa dessa tradição, sua ênfase no fato ou no item individual em prejuízo da rede de relações na qual esse item possa estar inserido, continua a encorajar a submissão ao que existe, impedindo seus seguidores de estabelecer conexões e, em especial, de tirar conclusões de outro modo inevitáveis ao nível político. Já é tempo, portanto, daqueles que vivem na esfera de influência da tradição anglo-americana aprenderem a pensar dialeticamente, a adquirir os rudimentos de uma cultura dialética e os instrumentos críticos essenciais que ela fornece. Eu me sentiria gratificado se este livro contribuísse, por pouco que fosse, para tal desenvolvimento.

Entretanto, o que se segue não é filosofia mas crítica literária, ou, pelo menos, uma preparação para a crítica literária. A ênfase que Marx colocava sobre obras de arte determinadas e o valor que estas tinham para ele (como para Hegel antes dele e Lênin depois) estavam longe de ser uma questão de personalidade: de algum modo, e é tarefa da teoria marxista determinar isso com mais precisão, a literatura exerce um papel central no processo dialético. Eu poderia também acrescentar que o domínio fechado da literatura, a situação experimental ou de laboratório que ele constitui, com seus problemas

característicos de forma e conteúdo, e da relação da superestrutura com a infra-estrutura, oferece um microcosmo privilegiado para se observar o pensamento dialético em operação.

Ao mesmo tempo, se os capítulos que se seguem não apresentam o rigor técnico da investigação filosófica, sua condição enquanto linguagem permanece ambígua: pois eles estão longe de ser esboços introdutórios simplificados ou panoramas jornalísticos das diversas posições e idéias-chave de um escritor, narrativas anedóticas de sua situação e de sua relação com os problemas de sua época. Não que essas coisas sejam destituídas de interesse ou sem utilidade; mas do meu ponto de vista elas permanecem apenas no nível da pura *opinião*, o que equivale dizer, das atitudes intelectuais vistas do exterior. Sinto que o método dialético pode ser adquirido somente por meio de uma elaboração concreta do detalhe, por uma experiência interna adequada da construção gradual de um sistema, de acordo com sua necessidade interna. Também não tentei "reconciliar" essas várias construções no decorrer da apresentação; antes, numa parte final, tentei descrever o processo do pensamento dialético em geral e os modos pelos quais ele pode tratar da literatura em particular.

Devo dizer alguma coisa sobre a diferença, em ênfase, entre os capítulos alemães e os franceses. Do ponto de vista da tradição anglo-americana não dialética, essas duas modalidades de pensamento são igualmente excitantes, igualmente liberadoras, mas de maneiras diferentes. Vale a pena assinalar que na Alemanha o pensamento dialético sempre foi uma tradição filosófica oficial, *senão a* tradição filosófica oficial: recentemente, de novo, o triunfo de Adorno sobre a filosofia existencial heideggeriana marcou o renascimento das escolas com essa tradição, depois da longa escuridão do período hitleriano. É por essa razão, penso eu — porque na Alemanha a dialética de algum modo fala em seu próprio nome — que ordenei esse capítulos sob o signo do próprio Discurso: pois nas obras tratadas por eles, como já em Hegel, o pensamento dialético revela ser nada mais nada menos do que a elaboração de frases dialéticas. Para dar um pouco deste sentido do movimento da realidade como um logos, recorri à própria terminologia das figuras lingüísticas, dos tropos e da retórica, nas quais a operação do pensamento dialético é vista como um processo ou figura; ou recorri à terminologia que se refere a um modo de se pôr diante da experiência e um modo de decodificá-la que pode ser concebido como uma exegese hermenêutica de um texto.

Este é, sem dúvida, o momento de dizer alguma coisa sobre o estilo; e sejam quais forem minhas reservas sobre a estilística como um método em si mesmo, permaneço fiel à noção de que qualquer descrição concreta de um fenômeno literário ou filosófico — se é para ser realmente completa — tem, em última instância, a obrigação de atender

à própria forma de cada frase, para dar conta de sua origem e formação. Nem sempre, nesses capítulos, levei isso suficientemente longe.

Em nenhuma parte a hostilidade da tradição anglo-americana para com a tradição dialética é mais evidente, entretanto, do que na noção amplamente difundida de que o estilo dessas obras é obscuro e desengonçado, indigesto, abstrato — ou, para resumir tudo numa palavra conveniente, *germânico*. Podemos admitir que ele não se enquadra nos cânones da escritura jornalística clara e fluente ensinada nas escolas. Mas esses ideais de clareza e simplicidade não acabam por servir um propósito ideológico bem diferente, em nosso presente contexto, daquele que Descartes tinha em mente? E, nesta época de superprodução de matéria impressa e de proliferação de métodos de leitura dinâmica, esses ideais não teriam a intenção de fazer o leitor passar rapidamente por uma frase, de tal modo que ele pudesse saudar uma idéia pronta sem esforço, de passagem, sem suspeitar que o pensamento verdadeiro exige uma descida à materialidade da linguagem e uma conformidade com o próprio tempo na forma da frase? Na linguagem de Adorno — talvez a mais fina inteligência dialética, o mais fino estilista deles todos — a densidade é ela mesma um conduto de intransigência: a massa áspera de abstrações e de referências cruzadas é destinada, precisamente, a ser lida em situação, contra a facilidade barata daquilo que a circunda, como um aviso ao leitor do preço que ele tem que pagar pelo pensamento genuíno. A abstração resoluta desse estilo levanta-se como um imperativo para ultrapassar o fenômeno individual e empírico e atingir o seu sentido: a terminologia abstrata agarra-se ao seu objeto como um signo da incompletude deste último em si mesmo, da sua necessidade de ser recolocado no contexto da totalidade. Não posso imaginar que alguém, com o mais leve sentimento pela natureza dialética da realidade, permaneça insensível ao prazer puramente formal de tais frases, nas quais a mudança de marchas do mundo e o inesperado contato entre categorias e objetos aparentemente não relacionados e distantes encontram súbita e dramática formulação. Não é, gostaria de enfatizar, uma questão de *gosto*, do mesmo modo que a validade do pensamento dialético não é uma questão de *opinião*; mas é também verdade que não há nenhuma resposta para quem escolha discutir o assunto nesses termos.

Quando nos voltamos agora para a tradição francesa, fica de imediato evidente que esta tem um caráter muito mais concreto: a França se tornou de fato a pátria da fenomenologia e, com Lacan, do freudianismo, bem com do marxismo aplicado. Pois a situação francesa é tal que o pensamento dialético, do mesmo modo que a psicanálise, nunca foi uma filosofia oficial, e teve de se expressar através de uma influência subterrânea sobre outras filosofias e outras disciplinas — sob a forma de uma cultura marxista extracurricular, ou

mediante o reflorescimento de Hegel já mencionado. Assim, Lévi-Strauss declarou-se marxista, enquanto que é incalculável até que ponto o existencialismo sartriano deve sua enorme influência, não tanto aos elementos tirados de Kierkegaard ou Heidegger, como àqueles que descobriu no próprio Hegel.

A *Crítica* é, entretanto, essencialmente uma obra de ciência política, e pode parecer paradoxal encontrá-la discutida tão longamente numa obra dedicada à crítica literária. No caso do pensamento dialético, certamente, não se pode indefinidamente separar o político do ideológico, ou do cultural; o livro de Sartre, sobretudo, tem a vantagem de nos permitir tratar diretamente daquelas realidades de classe, base econômica e histórica, que eram meramente pressupostas nos capítulos alemães. Mas, essencialmente, o valor do livro de Sartre para uma crítica literária dialética reside no modo como coloca o problema — vital para qualquer teoria marxista — da *mediação*: em outras palavras, como passamos de um nível da vida social a outro, do psicológico ao social e, na verdade, do social ao econômico? Qual é a relação da ideologia — para não mencionar a própria obra de arte — com a realidade social e histórica mais fundamental de grupos em conflito, e como deve ser entendida esta última se formos capazes de ver os objetos culturais como atos sociais, ao mesmo tempo disfarçados e transparentes? O volumoso livro de Sartre, portanto, fornece as técnicas para uma efetiva *hermenêutica* marxista, técnicas que vamos utilizar no capítulo final onde, na expressão de Derrida, "deconstruímos" o modelo básico de uma crítica literária dialética e demonstramos suas várias funções.

A tentativa de elaborar com um pouco mais de precisão as implicações metodológicas de uma posição marxista está fadada a enfrentar objeções de vários tipos. Se, como acredita Lichtheim, o marxismo é ao mesmo tempo alemão e histórico, isto é, encerrado e acabado como uma filosofia viva e em desenvolvimento, então o que estamos fazendo aqui deve ser uma outra coisa. Do ponto de vista dos diversos marxismos mesmos, entretanto, os escritores examinados neste livro percorrem o espectro que vai do idealismo neo-hegeliano, do simples revisionismo, do existencialismo, até os desvios de extrema-esquerda e o ultrabolchevismo (a descrição que Merleau-Ponty faz do Sartre posterior, o Sartre marxista). De minha parte, entendo o revisionismo como o ato de tornar uma teoria confortável e digestiva, omitindo tudo o que clama pela práxis ou mudança, tudo o que provavelmente seja penoso para o consumo intelectual puramente contemplativo de um público burguês: assim, a revisão de Freud suprime serenamente o que podemos chamar de seu fundamento materialista, quer dizer, a insistência na etiologia simplesmente sexual das desordens da personalidade. O revisionismo marxista, desde Bernstein, da mesma

forma implicou na eliminação da noção de luta de classes como tal; e o leitor evidentemente terá que fazer seu próprio julgamento de tais tendências na presente obra.

Entretanto, ele tem o direito a uma explicação mais completa do por que deveria ele se familiarizar em tal medida com aquele remoto, complexo e assustadoramente técnico sistema que é a filosofia de Hegel. Tomei a posição aqui de que, na verdade, Marx *inclui* Hegel, mas ao mesmo tempo posso compreender que tal equipamento conceitual elaborado possa parecer desproporcional à tarefa diária da crítica literária e aos textos individuais eles mesmos. Isso, porém, é interpretar mal o papel da crítica literária como tal no processo de educação política.

Podemos descrever a retórica da crítica marxista mais antiga como *genética*, em sua ênfase sobre a evolução histórica e sobre a emergência das instituições capitalistas desde os anteriores modos de organização da sociedade, feudal e tribal. As obras de Gordon Childe fornecem um exemplo familiar e característico de tal enfoque na historiografia inglesa, enquanto que no domínio da crítica literária os livros de Christopher Caudwell e de Ernst Fischer, a *Aesthetik* de Lukács, podem todos ser tomados como ilustrações, em suas diferentes modalidades, da mesma estratégia básica que focaliza a atenção do leitor sobre a diferenciação inicial da própria arte, na medida em que esta se separa do ritual e da religião e gradativamente se estabelece, primeiro como um corpo especializado de técnicas autônomas e finalmente como um negócio ou antinegócio na época moderna. O efeito ideológico de tal enfoque, acima e além dos fatos antropológicos dos quais se ocupa no nível literal, é o de reordenar nossa percepção do presente histórico, reestruturar nossa visão da sociedade moderna, de modo tal que sejamos capazes de distinguir o contorno de uma prática artística coletiva mais antiga por detrás do individualismo do presente literário e artístico. A noção de evolução histórica é, assim, essencialmente uma *forma* ou pretexto para uma nova politização de nosso pensamento, a qual nos possibilita entender que renovação e regeneração sociais futuras são possíveis, permitindo-nos vislumbrar a arte mais saudável e socialmente funcional do passado.

Contudo, a cultura ocidental do presente não mais se presta a uma reestruturação polêmica desse tipo. De um lado, duvido que ainda restem muitas pessoas que sintam existir alguma coisa, quer na nossa arte, quer na nossa própria sociedade — pelo menos no extremo que atingiu nos Estados Unidos hoje — digna de ser salva deste modo. De outro lado, a continuidade entre o presente e o passado histórico e pré-histórico da qual tal demonstração dependia parece ter sido definitivamente rompida pelos novos modos de produção e organização do capitalismo pós-industrial. A realidade que a crítica marxista

dos anos 30 tinha de tratar era a de uma Europa e uma América mais simples, que não mais existem. Esse mundo tinha mais em comum com as formas de vida dos séculos anteriores do que com o nosso próprio. Dizer que era mais simples de nenhum modo significa dizer que era também mais fácil: ao contrário! Era um mundo no qual o conflito social era aguçado e mais claramente visível, um mundo que projetava um modelo tangível do antagonismo das diversas classes entre si, tanto dentro das nações-estados individuais como também no cenário internacional — um modelo tão duro como a Frente Popular ou a Guerra Civil Espanhola, em que as pessoas eram conclamadas a tomar partido e morrer, o que, afinal de contas, sempre é a mais difícil das coisas.

É esta visibilidade e continuidade do modelo de classe, desde a experiência diária no lar e na rua até a própria mobilização total, que não é mais acessível hoje. Seu desaparecimento é, naturalmente, uma questão relativa e nacional. Assim, a França retém um caráter classista que a Alemanha do *Wirtschaftswunder* perdeu há muito tempo, e isso se reflete claramente nas ênfases respectivas das obras discutidas no presente livro. Mas, na maior parte, e principalmente nos Estados Unidos, o desenvolvimento do capitalismo monopolista pós-industrial trouxe consigo um ocultamento crescente da estrutura de classe, por meio de técnicas de mistificação praticados pelos *media* e particularmente pela propaganda em sua enorme expansão, desde o começo da Guerra Fria. Em termos existenciais, o que isso significa é que nossa experiência não é mais inteira: não somos mais capazes de intuir qualquer conexão entre as preocupações da vida privada, enquanto esta segue seu curso dentro das paredes e confinamentos da sociedade afluente, e as projeções estruturais do sistema no mundo exterior, sob a forma de neocolonialismo, opressão e guerra contra-revolucionária. Em termos psicológicos, podemos dizer que, como uma economia de serviço, estamos doravante tão distanciados das realidades da produção e do trabalho no mundo, que habitamos um mundo onírico de estímulos artificiais e de experiência televisiva: nunca, em qualquer civilização anterior, as grandes preocupações metafísicas, as questões fundamentais do ser e do sentido da vida pareceram tão completamente remotas e sem significado.

Em tal situação, dentro dos Estados Unidos mesmo, não há nenhuma questão tática ou política que não seja antes e acima de tudo teórica, nenhuma forma de ação que não esteja inextricavelmente enredada nas pegajosas teias de aranha da cultura falsa e irreal, com sua mistificação ideológica em todos os níveis. A questão não é saber se a guerrilha urbana pode vencer as armas e a tecnologia do Estado moderno, mas antes, precisamente, onde *está* a rua no super-Estado e, na verdade, para começar, se a antiquada rua como tal ainda existe

nessa teia sem suturas do *marketing* e da produção automatizada que constitui o novo Estado; esses são os problemas teóricos do marxismo de hoje, pelo menos nos chamados países superdesenvolvidos.

Pois é perfeitamente compatível com o espírito do marxismo — com o princípio de que o pensamento reflete sua situação social concreta — que devam existir diferentes marxismos no mundo de hoje, cada um deles respondendo às necessidades e problemas específicos de seu próprio sistema sócio-econômico: assim, um deles corresponde aos países industriais pós-revolucionários do bloco socialista, outro — uma espécie de marxismo camponês — à China, Cuba e os países do Terceiro Mundo, enquanto um outro ainda tenta tratar teoricamente das questões singulares levantadas pelo capitalismo monopolista no Ocidente. É no contexto deste último (sou tentado a chamá-lo de marxismo pós-industrial) que os grandes temas da filosofia de Hegel — a relação da parte com o todo, a oposição entre o concreto e o abstrato, o conceito de totalidade, a dialética da aparência e da essência, a interação entre sujeito e objeto — estão novamente na ordem do dia. Uma crítica literária que deseje diagnosticar, e não apenas descrever, só poderá ignorar esses temas pagando o preço de reinventá-los.

Fredric Jameson
LaJolla
Março, 1971

AGRADECIMENTOS

Três partes deste livro apareceram originalmente em *Salmagundi:* "T. W. Adorno; ou Tropos Históricos", n.º 5 (Primavera, 1967), pp. 3-43; "Walter Benjamin; ou Nostalgia", n.ºs 10-11 (Outono, 1969-Inverno, 1970), pp. 52-68; e "Em Defesa de Georg Lukács", n.º 13 (Verão, 1970), pp. 3-35. Devo aqui expressar meu agradecimento ao editor de *Salmagundi*, Robert Boyers, por seu interesse inicial nesses projetos, os quais, de outro modo, não poderiam ter tomado a presente forma. Algumas das idéias do capítulo final foram originalmente expressas no contexto de certa forma diferente de "Metacomentário", PMLA, LXXXVI, n.º 1 (janeiro, 1971), pp. 9-18. Finalmente, devo agradecer a Mrs. Linda Peterson pelas valiosas sugestões e ajuda eficaz no preparo do manuscrito.

1
T. W. ADORNO; OU TROPOS HISTÓRICOS

A quem podemos apresentar um escritor cujo assunto principal é o desaparecimento do público? Que justificativa séria pode-se fazer para uma tentativa de sintetizar, simplificar e tornar mais amplamente acessível uma obra que insiste, implacavelmente, na necessidade de que a arte e o pensamento modernos sejam difíceis, a fim de preservarem sua verdade e vigor, pelas exigências rigorosas que fazem ao poder de concentração de seus participantes, pela recusa a toda resposta automatizada, em sua tentativa de despertar o pensamento entorpecido e a percepção embotada para um mundo real em estado bruto e totalmente desconhecido?

É como se tudo na obra de T. W. Adorno tivesse sido planejado para despertar e exacerbar o próprio fenômeno sócio-econômico que ela denuncia: a divisão do trabalho, a fragmentação das energias intelectuais numa multidão de disciplinas especializadas, aparentemente desconexas. Assim é que a crítica da cultura moderna feita por Adorno, uma das mais abrangentes e pessimistas que possuímos, não pode ser examinada convenientemente no intervalo entre dois compromissos. Na verdade, por razões que apreciaremos mais adiante, ela é inacessível como uma tese isolada de natureza geral, pois faz parte da elaboração detalhada das especificidades técnicas das diversas preocupações de Adorno; do filósofo profissional, o crítico hegeliano da fenomenologia e do existencialismo; do compositor e teórico da música, "consultor musical" de Thomas Mann quando este escrevia *Doktor Faustus*; do crítico literário ocasional, mas vitalício; e, finalmente, do sociólogo praticante, que vai desde uma investigação pio-

neira do anti-semitismo no monumental *A Personalidade Autoritária* até uma dissecação da "indústria cultural" (o termo é seu) e da assim chamada música popular.

Mas, embora esses campos de estudo distintos tenham suas estruturas e leis próprias, suas tradições independentes, sua terminologia técnica precisa; embora devam ser concebidos como algo diferente de e mais do que epifenômenos; e embora aí se manifeste a falsa consciência (essa que associamos com a palavra ideologia), eles, não obstante, compartilham uma existência incômoda, uma condição incerta, como objetos flutuando no domínio da cultura.

O tratamento que Adorno dá a esses fenômenos culturais — estilos musicais bem como sistemas filosóficos, a parada de sucessos juntamente com o romance do século XIX — deixa claro que eles devem ser compreendidos no contexto do que o marxismo chama de *superestrutura*. Esse pensamento reconhece assim a obrigação de transcender os limites da análise especializada, ao mesmo tempo que respeita a integridade do objeto como uma entidade independente. Pressupõe um movimento do intrínseco para o extrínseco na sua própria estrutura, do fato ou obra individual para alguma realidade sócio-econômica mais ampla por detrás dele. Dito de outra forma, o próprio termo superestrutura já carrega dentro de si o seu oposto, como uma comparação implícita, e por sua própria construção coloca o problema da relação com a base sócio-econômica ou *infra-estrutura* como precondição para sua completude enquanto pensamento.

Gostaria de sugerir que a sociologia da cultura é, portanto, antes e acima de tudo, uma *forma*: não importa quais sejam os postulados filosóficos invocados para justificá-la, como prática e como operação conceitual, ela envolve sempre o salto de uma fagulha entre dois pólos, o contato de dois termos desiguais, de dois modos de ser aparentemente não relacionados. Assim, no domínio da crítica literária, o enfoque sociológico obrigatoriamente justapõe a obra de arte individual a alguma forma mais vasta de realidade social, a qual é vista, de um modo ou de outro, como sua fonte ou fundamento ontológico, seu campo *gestáltico,* e da qual a própria obra é concebida como um *reflexo* ou um *sintoma,* uma *manifestação* característica ou um simples *subproduto*, uma *conscientização* ou uma *resolução* imaginária ou simbólica, para mencionar apenas algumas das maneiras pelas quais esta relação central e problemática tem sido concebida.

Claramente, então, a sociologia da literatura tem origem no período romântico, ao lado da invenção da própria história, pois depende de alguma teorização anterior sobre a unidade do campo cultural: quer este seja concebido em termos de regimes políticos (o caráter da sociedade monárquica, em oposição à sociedade despótica ou à sociedade republicana), de períodos históricos (o clássico, o medieval,

o romântico-moderno), da linguagem orgânica de caráter nacional (o temperamento inglês, francês ou alemão), ou na mais recente linguagem da personalidade cultural ou da situação sócio-econômica (o pós-industrial, o em-vias-de-industrialização, o subdesenvolvimento). A princípio, é claro, este tipo de pensamento sobre as artes, esta historicidade nascente no domínio do gosto, era propriedade tanto da direita quanto da esquerda, pois tem suas origens existenciais nas próprias convulsões do período revolucionário. Monarquistas como Chateaubriand eram tão profundamente conscientes da relatividade das culturas e da historicidade da experiência humana como o era Madame de Staël, cuja *A Literatura em sua Relação com as Instituições Sociais* (1800), pode ser considerada, depois de Vico e Montesquieu, o primeiro tratado de fôlego sobre o assunto. Na verdade, teremos que, mais adiante neste livro, nos preocupar com o problema da distinção entre um enfoque sociológico não valorativo da literatura, o qual inclui os românticos entre seus ancestrais, e a forma especificamente marxista de análise literária a ser apresentada aqui.

Uma vez adquirida uma de tais noções de unidade cultural, os dois elementos essenciais da operação sociológica — obra e contexto — começam a interagir de maneira dialética e, na verdade, quase química. Este fato de pura inter-relação é anterior a qualquer das categorias conceituais, tais como causalidade, reflexo, ou analogia, elaboradas subseqüentemente para explicá-lo. Tais categorias podem, portanto, ser vistas como sendo as diversas permutações ou combinações lógicas do modelo inicial, ou como possibilidades visuais alternantes da Gestalt em que este se organiza: as tentativas da mente, depois do fato, em dar conta de sua própria capacidade de subsumir dois termos díspares dentro da estrutura de um único pensamento.

Neste contexto, torna-se possível colocar entre parênteses a questão muito discutida do determinismo pelo ser social ou pela "raça, momento e meio": desse modo, problemas tais como os que pareciam opor marxismos e os weberianos acabam por se revelar como ilusões óticas. Sob esse ponto de vista, a análise marxista de um fenômeno tal como o Puritanismo — de que é uma das ideologias do começo do capitalismo ou, em outras palavras, de que reflete e é determinado por seu contexto social — e a análise de Max Weber, para quem o Puritanismo é precisamente uma das *causas* ou fatores contribuintes no desenvolvimento do capitalismo no Ocidente são, na essência, variações do mesmo modelo. Estas análises têm muito mais em comum entre si como *ideogramas* — nos quais uma forma de consciência superpõe-se contra o modelo de uma organização coletiva e institucional — do que com o que podemos chamar de tratamentos bidimensionais de cada elemento do processo em separado, tais como

obras sobre a teologia dos reformadores ou sobre mudanças na estrutura de comércio do século XVI.

Tal modo de pensar é, portanto, marcado pelo desejo de unir numa só figura duas realidades incomensuráveis, dois códigos ou sistemas de signos independentes, dois termos heterogêneos e assimétricos: espírito e matéria, os dados da experiência individual e as formas mais amplas da sociedade institucional, a linguagem da existência e a da história. Admitamos pois que o trecho seguinte, tirado da *Filosofia da Nova Música* de Adorno, represente não tanto uma proposição filosófica implícita, ou uma nova reinterpretação dos fenômenos históricos em questão, mas antes uma composição metafórica, um tipo de tropo estilístico ou retórico através do qual a nova consciência histórica e dialética, quebrando as convenções sintáticas do pensamento analítico ou estático mais antigo, atinge a sua verdade na linguagem dos eventos:

"Não é por acaso que as técnicas matemáticas na música, bem como o positivismo lógico tenham surgido em Viena. O gosto pelos jogos numéricos é tão peculiar à mente vienense quanto o jogo de xadrez nos cafés. Há razões sociais para isso. Enquanto as forças intelectualmente produtivas na Áustria estavam atingindo o nível técnico característico do capitalismo avançado, as forças materiais ficavam para trás. A conseqüente habilidade para números tornou-se realização simbólica do intelectual vienense. Se ele quisesse tomar parte no processo real de produção material, teria que buscar uma posição na Alemanha Imperial. Se ficasse no país, tornar-se-ia um doutor ou advogado, ou se agarraria aos jogos numéricos como uma miragem do poder financeiro. Tal é o modo pelo qual o intelectual vienense tenta provar algo a si mesmo e — bitte schön! — aos outros também."[1]

Psicanálise do caráter austríaco? Amostra de como a sociedade resolve no domínio *imaginário* as contradições que não consegue superar no real? Justaposição estilística de música, lógica simbólica e colunas financeiras? O texto em questão é tudo isso, mas é antes e acima de tudo uma coisa completa, sou tentado a dizer: um objeto poético. Pois seus conectivos mais característicos ("não é por acaso que") são menos signos de alguma operação silogística a ser realizada do que equivalentes do "assim como... assim também" do símile heróico.

Nem tampouco a súbita troca de energia envolvida nos diz algo realmente novo sobre qualquer dos elementos justapostos: na verdade, precisamos saber o que cada um deles é, na sua especificidade, para apreciarmos a inesperada conexão com os outros. O que acontece

1. T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt, 1958), pp. 62-63.

é que, por um breve instante, percebemos de relance um mundo unificado, um universo no qual realidades descontínuas se acham não obstante implicadas umas nas outras, e entrelaçadas, não importa quão remotas tenham parecido à primeira vista; universo no qual o reino do acaso momentaneamente se reenfoca numa rede de relações cruzadas até onde o olho alcance, contingência temporariamente transmutada em necessidade.

Não é demasiado dizer que, através de tal forma histórica, momentaneamente se efetua uma espécie de reconciliação entre o domínio da matéria e o do espírito. Pois, em seu contexto, o caráter essencialmente abstrato do fenômeno ideológico subitamente toca a terra, assume algo da densidade e significação de um ato no mundo real das coisas e da produção material; ao mesmo tempo, lampeja na dimensão material uma espécie de transfiguração e o que, um instante antes, parecia inércia e resistência da matéria, puro sem-sentido do acidente histórico — nos fatores determinantes do desenvolvimento austríaco, os agentes acidentais de geografia ou influência estrangeira — acha-se agora inesperadamente espiritualizado pela idealidade dos objetos com os quais foi associado, reorganizando-se, sob o impulso dos sistemas matemáticos que são seu produto final, numa constelação de uniformidades imprevistas, num estilo sócio-econômico que pode ser *nomeado*. Assim, a mente se encarna a fim de conhecer a realidade, e em troca acha-se num lugar de inteligibilidade intensificada.

Contudo, uma das lições básicas do método dialético é a de que as potencialidades de desenvolvimento de um certo modo de pensamento jazem predeterminadas e, por assim dizer, preordenadas dentro da própria estrutura dos termos iniciais, e refletem as características de seu ponto de partida. Os limites de qualquer projeção em larga escala da figura sociológica aqui descrita estão portanto implícitos na natureza dos objetos sintetizados. Assim como o *wit*, o tropo de Adorno tirou sua força da instantaneidade da percepção envolvida,[2]

---

2. Isso, entretanto, não deve ser tomado como evidência da presença de dois modos alternantes e implicitamente assimilados de pensamento dialético na obra de Adorno. Aí, ao contrário, pode-se dizer que uma causa quase física explica a peculiaridade estrutural do texto em questão, que não é mais nem menos do que *uma nota de rodapé* completa: e a abundância, bem como a qualidade estilística e filosófica das notas de *Philosophie der neuen Musik*, não é "casual" e tem valor sintomático. A nota de rodapé nesse contexto pode de fato ser concebida como uma *forma* pequena mas autônoma, com suas leis e convenções internas próprias e sua relação determinada com a forma maior que a governa — algo da ordem da moral de uma fábula ou dos diversos tipos de digressões que floresciam no romance do século XIX. No presente caso, a nota de rodapé como uma forma lírica permite a Adorno uma liberação momentânea da lógica inexorável do material analisado no texto principal, permitindo-lhe passar a

e é óbvio que justapor a seu contexto histórico um item cultural compreendido de maneira isolada, atomística — quer seja ele uma obra individual, uma nova técnica ou teoria, mesmo algo tão amplo como um movimento entendido como uma entidade separada, ou um estilo de época, destacada de seu *continuum* histórico — é assegurar a construção de um modelo que só pode ser estático.

Assim, o estudo completo de superestruturas, a construção do tropo histórico, não em proporções líricas e sim épicas, pressupõe uma transcendência da natureza atomística do termo cultural: é essencialmente a diferença entre a justaposição de um romance individual a seu contexto sócio-econômico, e a *história* do romance vista contra esse mesmo contexto. Com efeito, neste ponto uma relação que era aquela de forma-fundo, ponto-campo, cede lugar à superposição de dois campos, duas séries, dois contínuos; a linguagem da causalidade é substituída pela da analogia ou homologia, do paralelismo. Agora a construção do microcosmo, do *continuum* cultural — quer seja ele a história formal do vestuário ou de movimentos religiosos, o destino das convenções estilísticas ou o surgimento e declínio da epistemologia como um problema filosófico — incluirá a analogia com o macrocosmo sócio-econômico ou infra-estrutura, como uma comparação implícita em sua própria estrutura, permitindo-nos transferir a terminologia deste último para aquele, em maneiras que são sempre muito reveladoras. Assim, verifica-se que o romance do século XIX, como mercadoria vendável no nível espiritual, pode ser também considerado como tendo conhecido sua versão de um estágio de "acumulação primitiva de capital": os nomes de Scott e Balzac podem ser associados com esse estocamento inicial de matéria-prima de natureza social e anedótica, para processamento e transformação final em formas vendáveis, quer dizer, *narráveis.*

Ao mesmo tempo, uma vez que o cultural é bem menos complexo que o econômico, pode servir como uma introdução conveniente ao real, numa escala reduzida e simplificada. Assim Engels disse de Balzac: "aprendi mais com sua história completa da sociedade francesa, até mesmo em detalhes econômicos (por exemplo, a reorganiza-

---

outras dimensões, à infra-estrutura bem como aos horizontes mais vastos da especulação histórica. Os próprios limites da nota de rodapé (deve ser curta, deve ser fechada) permitem a liberação de energias intelectuais, na medida em que servem de freio à tendência especulativa que de outro modo poderia se tornar incontrolável; freio ao que mais tarde descreveremos como proliferação de "teorias da história". A nota de rodapé como tal, portanto, designa um momento no qual o filosofar sistemático e o estudo empírico de fenômenos concretos são ambos falsos em si mesmos; no qual o pensamento vivo, arrancado do intervalo entre os dois, persegue sua existência vacilante nos tipos impressos diminutos no pé da página.

ção da propriedade mobiliária e pessoal depois da Revolução), do que com todos os historiadores, economistas e estatísticos professos do período".[3] Tradicionalmente, na verdade, a crítica literária marxista tem fornecido uma introdução conveniente tanto às sutilezas do método dialético como às complexidades da doutrina social e econômica marxista. Mas o que Engels aprendeu do conteúdo, o crítico literário marxista moderno deveria ser capaz de demonstrar em funcionamento dentro da própria forma: assim, é o modelo que agora nos ajuda a ler a substância desconcertante e maciça do real, do qual começou por ser a projeção.

I

O material ideal para uma demonstração em larga escala de tais modelos históricos deveria, sem dúvida, ser apreendido de esferas tão distantes da vida diária quanto fosse possível: a geometria não-euclidiana, por exemplo, ou os diversos mundos lógicos da ficção científica, nos quais o nosso próprio universo é reduplicado num nível experimental. As ilustrações derivadas da história das artes visuais ou do desenvolvimento da matemática são, portanto, mais úteis ao nosso propósito do que os modos mais representacionais da literatura ou da filosofia. Pois, nos tratamentos dialéticos destes últimos, tende a acontecer uma espécie de deslizamento da forma para o conteúdo, o qual só pode obscurecer os pontos metodológicos a serem fixados.

Assim, nossa caracterização da acumulação primitiva de matéria-prima em Balzac, mencionada acima, tinha a intenção de funcionar no nível formal, para ressaltar um paralelo entre dois processos formais. Contudo, a analogia é complicada pelo fato de que a matéria-prima de Balzac, seu *conteúdo*, é precisamente essa acumulação primitiva de capital com a qual comparamos a forma: pois as origens dos primeiros negócios e das primeiras fortunas estão entre as histórias arquetípicas que ele tem a contar. Como um modelo, portanto, a literatura não é tão útil quanto as artes mais abstratas, e os paralelos com desenvolvimentos no romance serão, no que se segue, sublinhados como sendo *analogias* ao modelo central a ser apresentado, em vez de projeções históricas propriamente ditas.

Mesmo o que é fruto da especialidade é às vezes tomado como ponto pacífico, mesmo técnicas altamente sofisticadas podem vir a parecer naturais na indistinção geral da vida cotidiana. Assim, veri-

---

3. Marx e Engels, *Über Kunst und Literatur* (Berlim, 1953), p. 122.

fica-se que, para avaliar a originalidade da visão histórica de Adorno, precisamos trazer uma nova não-familiaridade para alguns dos fenômenos sociais que estamos acostumados a tomar como ponto pacífico: fitar, por exemplo, com os olhos de um estrangeiro, as fileiras de pessoas vestidas formalmente, sentadas imóveis em suas poltronas, cada uma aparentemente sem contato com seus vizinhos, mas ao mesmo tempo estranhamente divorciadas de qualquer espetáculo visual imediato, os olhos ocasionalmente cerrados como se em poderosa concentração, ocasionalmente perscrutando em ociosa distração as cornijas distantes da própria sala. Para um tal espectador, não é de imediato claro que haja qualquer relação significativa entre este comportamento peculiar e o tecido desconcertante de ruídos instrumentais que possa fornecer uma espécie de pano de fundo para ele, como músicos árabes tocando por detrás de sua cortina. O que tomamos como ponto pacífico não é óbvio para tal estranho, a saber, que o evento em torno do qual gira o salão de concertos consiste precisamente na atenção àquele fluxo de sons penetrando pelos ouvidos, à sucessão organizada e significativa de um sistema de signos não verbais, como se fosse um discurso puramente instrumental.

Pois a música polifônica ocidental é "não natural" precisamente na medida em que não tem equivalente institucional em qualquer outra cultura. Embora tenha origem no ritual, embora suas formas primitivas não sejam essencialmente distintas das da dança e do canto, da monodia pura de outras culturas, a música ocidental, em suas formas mais características, cortou os laços com essas atividades musicais primitivas, nas quais a substância musical, ainda envolta na vida concreta e na realidade social, permaneceu — pode-se dizer — representacional, preservou algo assim como um conteúdo. Não há mais uma simples diferença de grau, e sim uma diferença absoluta em espécie, entre a música funcional mais antiga e esta, que desenvolveu uma autonomia própria, adquiriu o *status* de um evento em si mesmo e requer que seus participantes suspendam suas outras atividades, no exercício de alguma capacidade mental atenta mas não verbal que nunca tinha sido usada antes, com a convicção de que algo real está acontecendo durante quinze ou vinte minutos de imobilidade. É como se um novo sentido tivesse sido inventado (pois a concentração ativa que marca tal audição é tão distinta da audição ordinária como a linguagem matemática o é do discurso ordinário), como se um novo órgão tivesse se desenvolvido, um novo tipo de percepção tivesse se formado. O que é particularmente digno de nota é a pobreza dos materiais que moldaram esse novo tipo de percepção; pois o ouvido é o mais arcaico dos sentidos, e os sons instrumentais são muito mais abstratos e inexpressivos do que as palavras ou os símbolos visuais. Contudo, numa dessas inversões paradoxais que caracterizam o pro-

cesso dialético, é precisamente esse ponto de partida primitivo, *regressivo*, que determina o desenvolvimento da mais complexa das artes.

Finalmente, devemos observar que, uma vez que a música ocidental não é natural mas histórica, uma vez que seu desenvolvimento depende tão intensamente da história e da evolução da nossa própria cultura, ela é também mortal, e deve necessariamente morrer como atividade genuína, desaparecer quando tiver servido seu propósito e quando a necessidade social à qual respondeu cessar de existir. O fato de que a produção dos assim chamados discos clássicos tenha se tornado um grande negócio em nossa época não deve fazer com que percamos de vista a relação privilegiada entre a idade de ouro da música ocidental e uma Europa Central na qual uma proporção significativa da coletividade executava música e a conhecia por dentro, de um modo qualitativamente diferente da maneira passiva dos consumidores de nossa época. Do mesmo modo, um gênero como o romance epistolar perde muito da sua razão de ser e de sua base social e lingüística numa época em que escrever cartas não é mais uma atividade diária importante e uma forma institucionalizada de comunicação. Similarmente, certos tipos de poesia lírica desaparecem de culturas em que a conversação e a expressão verbal são sem cor e sem vida, carentes daquelas formas gêmeas de expansão que são a eloqüência e a figuração.

Assim é que a música ocidental, já de início, destaca-se da cultura como um todo, reconstitui-se a si mesma como uma esfera fechada e autônoma, distante da vida social cotidiana do período, desenvolvendo-se, por assim dizer, paralela a ele. Não somente adquire a música uma história interna própria, como também começa a duplicar, em escala menor, todas as estruturas e níveis do macrocosmo social e econômico, e exibe sua própria dialética interna, seus produtores e consumidores, sua própria infra-estrutura.

Nela, por exemplo, assim como no mundo mais vasto dos negócios e da indústria, encontramos uma pequena história das invenções e máquinas, o que poderia ser chamada a dimensão de engenharia da história musical: a dos instrumentos, os quais se colocam na mesma relação ambígua de causa e efeito com a evolução das obras e formas, assim como o fazem seus equivalentes tecnológicos (a máquina a vapor) no mundo da história como um todo (a revolução industrial). Eles aparecem no cenário com uma espécie de conveniência simbólica: "não é por nada que o recente tom cheio de alma do violino se inclui entre as grandes inovações da era de Descartes".[4] Durante sua longa ascendência, de fato, o violino preserva essa estreita identificação com a emergência da subjetividade individual no palco do pensamento

4. T. W. Adorno, *Versuch über Wagner* (Frankfurt, 1952), p. 8.

filosófico. Permanece um *medium* privilegiado para a expressão das emoções e as exigências do assunto lírico, e o concerto para violino, muito semelhante ao *Bildungsroman*, representa o veículo para a lírica heróica individual, enquanto que em outras formas as cordas orquestrais concentradas convencionalmente representam o jorro do sentimento subjetivo e o protesto contra as necessidades do universo objetivo. Justamente por isso, quando os compositores começam a suprimir o tom cantante do violino e a orquestrar sem cordas, ou a transformar o instrumento de cordas num recurso quase de percussão (como nos *pizzicati* "feios", nos arranhados e efeitos "esquisitos" de *falsetto* de Schoenberg), o que acontece ao violino é ser tomado como um signo da determinação de expressar o que esmaga o indivíduo, de passar da sentimentalização da angústia individual a uma estrutura nova, pós-individualista.

Do mesmo modo, a emergência do saxofone, na música comercial que substitui a arte folclórica mais antiga das massas, tem valor simbólico: com ele a vibração, a oscilação, substitui a sublimidade do violino como uma encarnação da excitação subjetiva na época moderna; e o som metálico, todo tubos e válvulas, contudo "sexualmente ambivalente", na medida em que "fica entre os metais e o sopro" ("relacionando-se materialmente ao primeiro, enquanto permanece instrumento de sopro em seu modo de execução"),[5] substitui a vivacidade do instrumento mais antigo, que expressa a vida, ao passo que o mais recente simplesmente a simula.

E se as formas musicais evoluem em resposta ao público a que se destinam (a música de igreja e a de salão sendo pouco a pouco suplantadas pelas formas do espectador burguês), são portanto influenciadas também pelas funções sociais cambiantes de seus executantes. Wagner, um grande maestro, pela primeira vez incumbe-se de compor música na qual o papel do maestro virtuoso é previsto e integrado na estrutura da partitura. Como na demagogia parlamentar, as massas de ouvintes submetem-se ao maestro numa espécie de fascínio hipnótico. Sua qualidade de audição se deteriora; perdem aquela autonomia de julgamento e a intensidade de concentração que gerações anteriores da burguesia triunfante traziam à sua vivência da arte. Deste modo, tornam-se cada vez mais incapazes de acompanhar algo assim tão bem organizado como uma sonata de Beethoven, e em vez de tema e variações com seu desenvolvimento e resolução no tempo, Wagner lhes oferece algo mais rudimentar e fácil de apreender: a repetição de temas facilmente reconhecíveis, não de todo diferentes dos *slogans* de propaganda, "fatalmente" sublinhados para o benefício do ouvinte pelo gesto ditatorial do maestro.

---

5. T. W. Adorno, *Moments musicaux* (Frankfurt, 1964), p. 123.

Ao mesmo tempo, a evolução do *leitmotif* deve ser entendida em termos da dialética autônoma da própria tradição musical, como um dos estágios na lenta elaboração de leis musicais e de possibilidades inerentes à matéria-prima musical. Desse ponto de vista, o tema wagneriano, com sua rigidez e seu caráter de não desenvolvimento, deve ser visto como uma regressão em relação aos temas de Beethoven, os quais eram funcionalmente inseparáveis de seu contexto. Se há para a música algo assim como a "heresia da paráfrase" — arrancando brutalmente a melodia ou tema de uma textura na qual só ali encontra sua razão de ser — deve-se então acrescentar que tal prática encontra seu estímulo inicial não tanto no capricho ou ignorância formal do ouvinte individual como na equivalência — ou ruptura — mais profunda entre forma e conteúdo na própria estrutura da obra.

Para Beethoven, a sonata representava uma solução complexa para o problema da identidade e evolução musical. As características da forma — a resolução do tema em tonalidades mais distantes e inesperadas (de modo que ele possa voltar, desta vez com uma espécie de determinação, a seu ponto de origem), as metamorfoses extremas que ele sofre em variação após variação (a fim de mostrar mais seguramente a identidade consigo mesmo) —, tais características concordam com a própria organização do sistema tonal, pois equivalem a uma representação concreta, para o ouvinte, da tonalidade como uma lei auto-evidente, reconfirmada pela forma.

Para Wagner, contudo, o problema é o de estabelecer uma relação entre os *leitmotifs* que não podem ser variados no sentido antigo, pois agora o *leitmotif* é muito mais do que a tonalidade básica da composição, o elemento de permanência. Fazendo da necessidade uma virtude: a expressão fixa a própria essência do processo dialético, ao mesmo tempo que define a liberdade de Wagner em relação à situação histórica. A fim de inventar um princípio de construção capaz de lidar com o fenômeno arcaico e incômodo da repetição estática, Wagner acha-se obrigado a inventar algo que traz em si mesmo as técnicas musicais futuras mais avançadas e progressivas. Naturalmente, o modo pelo qual a pura sonoridade vertical da orquestra wagneriana acentua, para cima ou para baixo, os meios tons, separando os diversos *leitmotifs* uns dos outros, deve em última instância completar a destruição da forma sonata e da tonalidade em que se baseia. Mas, ao mesmo tempo, este novo *cromatismo* aponta, até mesmo além da atonalidade, para a futura re-sistematização da série de doze tons e pode, assim, servir de ilustração de como o historicamente novo é gerado a partir das contradições de uma situação e momento particulares. Serve também como exemplificação da função, em análises dialéticas, de termos como *progressivo* e *regressivo*, mediante os quais os elementos de um certo complexo distinguem-se

tão-somente para ser re-identificados mais firmemente em sua inseparabilidade e para tornar possível uma percepção diferencial da posição de um determinado momento no *continuum* histórico.

A invenção wagneriana do cromatismo, portanto, como exemplo de evolução dentro dum sistema autônomo, oferece um modelo em pequena escala das mudanças que podemos esperar encontrar no macrocosmo da própria história sócio-econômica. Assim é, por exemplo, que o atraso econômico da Alemanha do século XIX foi responsável pelo fracasso das tentativas feitas para desenvolver o governo parlamentar, resultantes da Revolução de 1848, levando à notória e fatal separação entre o nacionalismo alemão e as aspirações democráticas mais progressistas, no estilo ocidental, por parte da burguesia. Assim, o atraso sócio-econômico resultou em autoritarismo político; contudo, uma vez que este último foi capaz de estimular o progresso industrial muito mais eficazmente do que os regimes parlamentaristas de outros países, o atraso inicial, em última instância, resulta num salto dialético que deixa a Alemanha em pé de igualdade com seus maiores rivais, em termos de produção, lá pelos fins do século XIX, e de posse da mais moderna instalação industrial da Europa.

E o que se obtém na infra-estrutura permite uma analogia com evoluções em outras artes também. Escolho, mais ou menos ao acaso, da história do romance, o exemplo de Proust, no qual uma predileção inicial pelo ensaio como modo de discurso combina-se com uma predisposição inicial para a longa cena estática como experiência existencial do presente, a fim de produzir uma inesperada inovação organizacional: pois Proust expande sua cena formal até o ponto em que as digressões e indagações em estilo de ensaio podem ser intercaladas sucessivamente, com tão pouca ruptura quanto a que seria produzida pela mudança de assunto ou de interlocutor no decorrer de uma longa recepção à tarde. Ao mesmo tempo, as cenas, longuíssimas, são agora religadas por *tópicos*, do mesmo modo estático pelo qual o ensaio selecionou previamente seu assunto: por meio das horas do dia ou paradas de um trem, ou, em última instância, pela própria identidade geográfica dos caminhos de Swann e dos Guermantes. Contudo, o resultado desta organização um tanto quanto estática, determinada a princípio por uma *deficiência* — em termos de contar uma estória — da imaginação proustiana, é uma representação da passagem do tempo mais complexa do que tinha até então sido possível na narração linear convencional.

Para Adorno, portanto, os nomes dos artistas representam diversos momentos na história da forma, diversas unidades vividas entre a situação e a invenção, entre a contradição e aquela determinada resolução da qual brotam novas contradições. Toda uma visão do movimento da história moderna é integrada implicitamente na lente

através da qual observamos o desnvolvimento da música, desde Beethoven até Schoenberg e Stravinski. Em particular, estas duas últimas figuras ilustram aquilo que, para Adorno, é uma oposição exemplar, arquetípica, representando as possibilidades simbólicas gêmeas da criação no século XX — os protótipos, na verdade, acima e além da própria arte, das alternativas que restam ao pensamento e à ação num universo doravante totalitário. É portanto ao seu influente e seminal estudo dessas duas figuras, sob o título de *Filosofia da Nova Música*, que passamos agora.

II

Já foi muitas vezes observado que o ritmo crescente da evolução artística a partir do Romantismo e da conquista do poder pela burguesia envolve uma modificação do valor funcional do novo dentro do processo artístico.[6] A novidade é agora considerada, não como um subproduto relativamente secundário e *natural*, mas como um fim a ser perseguido em si mesmo. Agora, o conhecimento das inovações do passado fornece uma nova espécie de estímulo para a construção das obras individuais, de modo que as revoluções técnicas, tais como as de Schoenberg, devem doravante ser lidas em dois níveis: não somente como mais um momento na evolução gradual e autônoma do material que tem caracterizado toda a história da música, mas também, e principalmente, como uma ilustração de um fenômeno peculiarmente moderno: a tentativa de se pensar o trajeto, através da pura invenção formal, visando o próprio futuro da história.

A evolução do som musical pode, portanto, ser inicialmente entendida levando-se em consideração o contexto do envelhecimento dos efeitos musicais em geral, os quais têm, por assim dizer, sua vida interna própria, conhecem seu momento de maturação, debilitam-se e, finalmente, têm uma espécie de morte natural. A tríade comum, por exemplo, assaltou o ouvido de seus primeiros ouvintes com uma intensidade que nunca se repetirá; e, para nós, sons tais como os que foram ouvidos primeiramente no contexto de um sistema polifônico e considerados como triunfo da harmonia tonal sobre o mesmo, são doravante apenas uma consonância insípida, num mundo no qual a causa da harmonia já foi ganha há muito tempo, e no qual sua ousadia inicial já se tornou lugar-comum.

---

6. Ver, por exemplo, Renato Poggioli, *Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass., 1968).

Do mesmo modo, podemos falar de algo assim como um progresso na história da criação literária: progresso que é, todavia, menos uma questão de inovação estilística individual do que de hábitos do público leitor, o qual deve ser medido em relação à pura quantidade de palavras com que um dado contexto histórico é saturado. É claro, por exemplo, que uns poucos nomes e simples substantivos, um mínimo de descrição, tinham para os leitores de séculos anteriores um valor sugestivo que não mais possuem nessa superexposição à linguagem que é característica de nossa época. Assim, o estilo se parece com a Rainha Vermelha, desenvolvendo mecanismos cada vez mais complicados a fim de manter o poder para dizer a mesma coisa; e no universo comercial do capitalismo avançado, o escritor sério é obrigado a despertar o senso do concreto, entorpecido no leitor, através da administração de choques lingüísticos, reestruturando o demasiado familiar ou apelando às camadas mais profundas do fisiológico, as únicas que retêm uma espécie de intensidade disponível *não nomeada.*

No domínio musical, é claro, o problema da intensidade dos efeitos num dado momento histórico pode ser descrito em termos positivos ou negativos, uma vez que o valor renovado de um determinado sistema de consonância coaduna com os efeitos das dissonâncias que obtém dentro desse sistema. Contudo, esses efeitos, como nos mostra Adorno, transcendem largamente o esquema musical das coisas, a ponto de a dissonância como tal ter valor social simbólico, comparável ao "papel que o conceito do inconsciente representa no decorrer da história da *ratio* da burguesia". A transgressão da consonância funciona portanto "desde o início como a representação disfarçada de tudo que teve de ser sacrificado ao tabu da ordem. Substitui o impulso instintivo censurado e inclui, como tensão, também um momento libidinal, em seu lamento por uma renúncia forçada."[7] Assim, a sétima diminuta de Wagner, no começo, expressava a dor sem solução e o desejo sexual, o anseio pela liberação final bem como a recusa em ser reabsorvido na ordem branda; entretanto, tendo se tornado familiar e tolerável com o passar dos anos, representa agora um mero signo datado de sentimento e emotividade, mais como um amaneiramento do que como uma experiência concreta de negação.

Tal absorção — e acomodação — de material recalcado sempre foi, é claro, uma das funções sociais de arte; porém, na época de Wagner, sofre uma modificação não desvinculada da mudança no papel da inovação descrita acima. Pois onde, no passado, a dissonância tinha existido somente com o fim de confirmar e ratificar mais fortemente a ordem tonal positiva da qual dependia, agora o seu caráter como "subjetividade autoglorificante" e como protesto

7. *Philosophie der neuen Musik,* p. 147.

"contra a instância social e suas leis normativas" tende a se tornar um fim em si mesmo. "Toda energia é agora investida na dissonância; em comparação, as resoluções individuais se tornam cada vez mais tênues, mero cenário facultativo ou afirmação restauradora. A tensão se torna o princípio fundamental de organização, a ponto de a negação da negação, o total cancelamento do débito de cada dissonância ser, como num gigantesco sistema de crédito, indefinidamente adiado."[8] Num capítulo posterior, veremos que este fenômeno deve ser examinado em relação ao contexto da repressão mais vasta do negativo na sociedade atual, da qual o colega de Adorno, Herbert Marcuse, é o principal teórico. Ela se manifesta, no domínio literário, pelo caráter cada vez mais anti-social das maiores obras e pela tentativa que se segue, por parte da sociedade, de reabsorver e neutralizar os impulsos que elas liberam. Assim, em *Beyond Culture*, Lionel Trilling salientou a contradição entre a institucionalização de tais "clássicos" modernos pela universidade americana e o espírito profundamente subversivo das próprias obras, as quais têm origem, exatamente, numa recusa e negação de tal institucionalização.

Que a obra de Schoenberg é profundamente marcada por esta situação pode-se avaliar pela posição desproporcional que o positivo e o negativo ocupam nela: absoluta liberdade, violenta liberação da restrição harmônica no que pode ser chamado seu período expressionista ou atonal; e ordem renovada, a rigidez auto-imposta do sistema dodecafônico, o qual envolve coerções jamais sonhadas na ordem tonal que Schoenberg primeiro aboliu e depois substituiu. Contudo, os dois momentos só podem ser compreendidos, no final das contas, no contexto da situação histórica concreta: à luz da regressão da audição no mundo moderno em geral, onde, mergulhados no elemento do som degradado e da música enlatada que se estendem de um canto ao outro do universo civilizado, tendemos a ajustar nossas percepções ao nível de seu objeto, com a conseqüente deterioração da capacidade de escutar, com a qual o compositor precisa trabalhar.

Assim é que agora ouvimos não as notas elas mesmas, mas somente sua atmosfera, a qual se torna simbólica para nós: o caráter calmante ou estimulante da música, sua melancolia ou doçura, tudo isso é sentido como um sinal para a liberação das reações convencionais apropriadas. A composição musical torna-se mero estímulo ou condicionamento psicológico, como nos aeroportos ou supermercados onde o freguês é acusticamente tranqüilizado. O acompanhamento musical, além do mais, tornou-se intimamente ligado em nossa mente à propaganda de produtos e continua, tanto na música "popular" como na "clássica", a funcionar como tal muito depois de terminado o comer-

8. *Versuch über Wagner*, p. 67.

cial: neste ponto os sons *anunciam* o compositor ou executante e representam *signos* do prazer a ser derivado do produto, de tal modo que a obra de arte desce ao nível dos bens de consumo em geral. Compare-se, a esse respeito, o papel subliminar da música nos filmes, como recurso para guiar nosso "consumo" do enredo, com a relação da partitura e da narrativa na ópera como uma forma de arte. E quando, depois disso, lembramos a alta qualidade técnica que a composição comercial em geral atinge hoje em dia, começamos a entender o efeito destrutivo de tal música de fundo no repertório de concerto que herdamos, imensas parcelas do qual estão desgastadas e esvaziadas de sua vitalidade intrínseca, sem que cheguemos a perceber que alguma vez já foi diferente.

Nesta situação, portanto, a novidade no sentido mais antigo não é o bastante: a arte não tem mais a ver com uma mudança no gosto resultante apenas da sucessão das gerações, mas com uma mudança intensificada e elevada ao quadrado por uma nova exploração comercial de técnicas artísticas em todas as facetas de nossa cultura. A nova música deve chegar a um acordo não somente com nosso ouvido, como o fazia a velha música, mas também com nossa não-audição. Daí a música concreta, que procura transformar os conteúdos inconscientes de nossa vida perceptual cotidiana, as pressões auditivas subreptícias da cidade industrial, num objeto consciente de percepção. Daí a "feiúra" proposital da música moderna em geral, como se, nesse estado patológico de embotamento e insensibilidade, somente o penoso permanecesse como uma espora para a percepção.

O paralelo com a linguagem é claro demais, e basta evocar a coqueluche da leitura dinâmica e o habitual — consciente ou inconsciente — correr de olhos no jornal e nos *slogans* de propaganda, para que entendamos as razões sociais mais profundas da teimosa insistência da poesia moderna na materialidade e densidade da linguagem, nas palavras percebidas, não como transparência, mas antes como coisas em si mesmas. Assim também no domínio da filosofia, o áspero jargão de linguagens aparentemente privadas deve ser avaliado em relação às recomendações de "clareza" como a essência da "boa redação" do manual de propaganda: enquanto esta procura fazer com que o leitor passe às pressas pelas idéias recebidas, na filosofia, a dificuldade é inscrita como signo do esforço que deve ser feito para pensar pensamentos genuínos.

Não é somente nossa audição que é afetada, mas também as próprias obras. Em estreita correlação com nossa atenção vacilante, nossa reduzida capacidade de concentração, nossa distração geral, a obra de arte sofre distorções, é demolida e fetichizada. O todo vem a ser substituído pela parte e, em vez de percebermos a música como uma estrutura organizada, contentamo-nos em ouvi-la enquanto fa-

zemos alguma outra coisa, conquanto possamos saudar de passagem as melodias e temas principais. O que era antes um discurso completo e contínuo transformou-se num borrão indistinguível, intermitentemente iluminado por temas de canções vulgares, motivos que se cristalizaram em objetos e símbolos, como clichês na fala. Nossa emoção vem a ser magicamente investida nestas entidades: elas são a fonte de um *pathos* puramente subjetivo que não tem nada a ver com a obra original e integral, mas que é antes um resultado de sua desintegração e da ausência de qualquer reação integral. Não é de admirar, portanto, que a música moderna seja tão não-melodiosa, tão decididamente não-lírica, tão desconfiada das ilusões da subjetividade individual e da canção na qual é de se supor que ela se afirme.

A música expressionista de Schoenberg é justamente um monumento comemorativo deste colapso da forma extensiva em geral: uma reação contra a idéia da obra de arte acabada, uma recusa à própria possibilidade de a obra-prima auto-suficiente existir em si e para si mesma. Com o desaparecimento do valor organizacional da forma como um todo, a superfície da obra estilhaça-se e não mais apresenta uma aparência (*Shein*) inteira e homogênea, não mais permanece completa e suspensa, por assim dizer, por sobre o mundo, mas antes rebaixa-se até ele, tornando-se um objeto entre outros. Assim, a obra musical perde sua precondição fundamental: aquele tempo autônomo no qual os temas vivem como um elemento próprio e no qual são capazes de se desenvolver de acordo com suas próprias leis internas, na perfeita interação de uns com os outros; aquela apreensão livre de todas as conseqüências formais conhecida pela estética como *Spiel.* O estilhaçamento da estrutura tonal liberta as notas individuais de tudo o que lhes tinha previamente dado significado; pois a nota, essencialmente um elemento neutro e não significante como o fonema na fala, extraía seu valor funcional como uma intenção — quer como consonância ou dissonância, continuação numa dada tonalidade ou modulação direcionada para uma nova — do próprio sistema global. Assim, na tonalidade, a mente sustentava, num processo simultâneo, uma espécie de passado e futuro musicais, ao passo que no novo universo atonal a nota existe apenas enquanto parte e parcela de uma declaração musical no presente. A nova forma deve permanecer quase fisicamente em contato com todos os seus componentes em qualquer momento dado: a atonalidade é uma espécie de nominalismo musical.

Agora, portanto, a parte torna-se todo, e os temas passam a ser a própria música, a qual termina quando eles terminam; de tal forma que as obras encolhem de maneira alarmante e as peças revolucionárias para piano que compõem o *Opus 23* duram apenas alguns segundos cada uma, contidas numa parca página de música. (E nesse

contexto, as notas soltas seriam o próximo passo, e então o silêncio: assim, Webern pode ser considerado como sendo a conclusão lógica desta tendência no Schoenberg da fase inicial.) Daí o termo expressionismo, pois, na medida em que os motivos envolvidos não mais encontram uma justificação formal dentro do sistema relacional mais amplo da própria obra, são obrigados a ser, de algum modo, *autojustificantes*: pura expressão, tão autônomos e inteligíveis como um grito, um instante limitado pela capacidade da mente de manter coeso um único pensamento. Tal situação coloca uma nova tensão tanto sobre o ouvinte como sobre o compositor: pois cada uma destas obras reinventa toda a música dentro de si mesma, como uma fala da qual cada frase envolveria a recriação simultânea de uma nova gramática para governá-la.

E o que vale para a forma é visível no nível do *conteúdo* também. Um dos traços mais marcantes da música do Schoenberg da fase inicial é, sem dúvida, o estilo de neurose *fin de siècle* que ele compartilha com os outros artistas austríacos de seu tempo, e através do qual seu mundo parece ser tão aparentado ao de Freud. O mal disfarçado desejo sexual de *Verklaerte Nacht* ou de *Gurre-Lieder*, o monólogo dramático da história feminina (*Erwartung*), levam pouco a pouco a um novo fluxo de material inconsciente. "Isto não é mais a mimese de paixões, mas antes o registro não disfarçado, através do *medium* musical, de impulsos físicos provenientes do inconsciente, de choques e traumas que assaltam os tabus da forma, na medida em que estes tentam impor sua censura sobre tais impulsos, para racionalizá-los e transpô-los em imagens. Assim, as inovações formais de Schoenberg estavam intimamente relacionadas com as transformações nas coisas expressas, e ajudaram a nova realidade destas aflorar à consciência. As primeiras obras atonais são transcrições, no sentido de transcrições da psicanálise... As cicatrizes de tal revolução na expressão, contudo, são as rasuras e manchas que, como emissários do *id*, resistem à vontade consciente do artista, tanto na pintura como na música; elas estragam a superfície, mas podem ser limpas pela correção consciente posterior, da mesma forma que as manchas de sangue nos contos de fada. O sofrimento real deixou-as no fundo da obra de arte, como um sinal de que não mais reconhece a autonomia da mesma."[9]

Deste modo, a obra de arte, durante o período expressionista, pareceria estar reduzida à condição de testemunho e sintoma de quadros, gráficos, chapas de raio X. Contudo, e se o material freudiano em estado bruto (agora concebido não tanto como elementos da teoria ou das hipóteses científicas, mas antes como um tipo peculiar de conteúdo com direitos próprios: sonhos, lapsos verbais, fixações, traumas, a

9. *Philosophie der neuen Musik*, pp. 42-43.

situação edipiana, o desejo de morte) fosse ele mesmo um sinal ou sintoma de alguma transformação histórica mais ampla? Neste contexto, a topologia freudiana das funções mentais pode ser vista como o retorno dum novo tipo de visão alegórica e como desintegração do sujeito autônomo, do *cogito* ou consciência autônoma da sociedade burguesa ocidental. Agora tais fenômenos caracteristicamente freudianos não são mais considerados como funções mentais permanentes — esperando, no decorrer da história humana, sua descoberta e revelação por Freud —, mas antes como *eventos* novos, dos quais Freud foi, ao mesmo tempo, contemporâneo e teorizador. Eles marcam, de fato, a gradual alienação das relações sociais e a transformação das mesmas em mecanismos autônomos e auto-reguladores, em termos dos quais a personalidade individual ou independente é pouco a pouco reduzida a uma mera parte componente e, por assim dizer, um *locus* de pressões e tabus, um aparelho receptor de injunções provenientes de todos os níveis do próprio sistema. O antigo sujeito não mais pensa, ele "é pensado", e a sua experiência consciente, que costumava corresponder ao conceito de *razão* na filosofia burguesa, torna-se nada mais do que uma espécie de registro, sinais de zonas que lhe são exteriores, quer aqueles que vêm de dentro e de "baixo", como nos impulsos e automatismos físicos e psíquicos, quer os provenientes dos círculos exteriores, do emaranhado de instituições sociais de toda espécie. Ao mesmo tempo, o remanescente do ego que sobrevive torna-se vítima da ilusão de sua própria centralidade não interrompida: o que não é mais "em si" continua a existir "para si", e o sujeito, erradamente, continua a assumir que existe alguma correspondência entre sua experiência monádica interior e a rede puramente externa de circunstâncias (econômicas, históricas, sociais) que o determina e manipula através de mecanismos além do horizonte da experiência individual.

(É neste ponto, naturalmente, que o romance, como uma identificação significativa entre as dimensões individuais e sociais, começa, enquanto forma, a arrebentar os pontos. Assim que a experiência individual cessou de coincidir com a realidade social, o romance ficou ameaçado por contingências idênticas. Se ele se prender ao puramente existencial, à verdade da subjetividade, arrisca tornar-se observação psicológica não generalizável, com toda a validade de mera história de caso. Se, por outro lado, tentar dominar a estrutura objetiva da esfera social, tende cada vez mais a ser governado por categorias de conhecimento abstrato, em lugar da experiência concreta e, conseqüentemente, a descer ao nível da tese e da ilustração, da hipótese e do exemplo.)

Contudo, a atonalidade, não importa quanto possa testemunhar a perda do controle racional na sociedade moderna, carrega em si mes-

ma, ao mesmo tempo, os elementos de uma espécie de controle, os requisitos de uma nova ordem até então apenas latentes no momento histórico. Não obstante a vontade de liberdade total, o compositor atonal ainda trabalha num mundo de tonalidade esgotada e deve tomar precauções com relação ao passado. Ele precisa, por exemplo, evitar a espécie de consonância ou acorde tonal que provavelmente ressuscitaria hábitos de audição mais antigos, e deve reorganizar a música em ruídos ou notas erradas. Contudo, este mesmo perigo basta para despertar na atonalidade o primeiro princípio de uma nova lei ou ordem. Pois o tabu contra os acordes acidentalmente tonais traz, em si mesmo, o corolário de que o compositor deve evitar qualquer repetição exagerada de uma nota só, temendo que tal insistência tendesse em última instância a funcionar como uma nova espécie de centro tonal para o ouvido. Basta apenas colocar de uma maneira mais formal o problema de evitar tal repetição para que o sistema dodecafônico inteiro venha a lume. Pois, em última instância, a única solução lógica é não repetir uma certa nota até que todas as outras onze notas da escala tenham sido tocadas, e com isso a "série" dodecafônica surgiu e substituiu a tonalidade. Doravante, toda obra deve ser composta não numa chave, mas "dentro" de uma série particular e única (arranjo de todas as doze notas da escala), concebida somente para ela, de tal forma que, num certo sentido, a obra dodecafônica é "nada mais" do que um imenso tema e suas variações, com a série individual como tema, uma repetição sem conta da mesma série de doze notas mas, desta vez, na dimensão horizontal ou vertical.

O novo sistema tem o mérito de abolir uma das mais antigas e fundamentais contradições em música, aquela entre a harmonia e o contraponto, entre o vertical e o horizontal, entre as tradições de uma compacta sonoridade orquestral, de um lado, e, do outro, as que se voltam para uma polifonia um tanto quanto arcaica, com suas fugas e cânones. Até então, é como se existissem tipos de percepção vertical e horizontal mutuamente exclusivos, que se alternavam numa espécie de interferência gestáltica, obrigando o ouvinte a escolher entre duas audições duma certa superposição de sons: ou como uma interseção momentânea de vozes em movimento, ou como um compacto entrelaçamento de níveis harmônicos numa estrutura de acorde. Ora, na fervilhante textura das obras maduras de Schoenberg, esta oposição é abolida, e a série, que pode a princípio ter se assemelhado a um tema ou melodia intrincada, prolongada e altamente articulada, pode também, como alguma molécula elaborada e complexa, servir como a pedra fundamental para a dimensão vertical da partitura.

Assim, o sistema dodecafônico serve como uma espécie de teoria de campo unificada para a música, na qual os dados da harmonia e do contraponto podem agora ser traduzidos um no outro. E com

isto outros dilemas herdados são também resolvidos: doravante, nenhum elemento é pequeno demais para não requerer seu lugar no esquema geral das coisas, nenhum detalhe é demasiado insignificante para não fornecer suas credenciais e figurar um significado. Questões relativamente tradicionais, como a instrumentação por exemplo, são agora codificadas, de modo que na noção de *Klangfarbenmelodie* uma certa sucessão de timbres instrumentais (como a seqüência violino, trompete, piano) assume o valor funcional duma seqüência de notas numa melodia. Assim, atinge-se a completude, no domínio musical, da tendência básica de toda arte moderna para uma espécie de *sobredeterminação* absoluta de todos os seus elementos, para uma abolição do acaso, uma espécie de total absorção dos últimos remanescentes de pura contingência presentes no material em estado bruto, os quais são doravante arduamente assimilados na estrutura da própria obra.

(Na forma do romance essa evolução segue uma lógica interna rigorosa e exemplar: os primeiros romances realistas justificam seus elementos contingentes — descrições, contexto histórico, escolha de um assunto particular, tal como a vida dum fabricante de sabão ou um médico — na base puramente empírica de que tais fenômenos já existem ao nosso redor e não necessitam portanto de nenhuma justificação. Com Zola, contudo, esta motivação empírica, puramente descritiva, junta-se a uma segunda, a qual surge por detrás dela de maneira singular, como formação sintomática de um impulso reprimido: é a tendência de transformar tais fatos, que parecem não ter nenhum sentido intrínseco e autojustificante em si mesmos, em símbolos ou quadros de significados grosseiramente materializados. Deste modo, é como se a mente, incapaz de suportar a pura contingência desta realidade empírica, instintivamente reconhecesse em tais fenômenos aquela dimensão inconsciente, mítica e simbólica que lhes negava no nível consciente. Finalmente, com o *Ulysses* de Joyce, que parecia na época tão naturalista e conclusivo como uma fatia da vida, este impulso torna-se uma intenção consciente, e o material literário leva uma vida dupla em dois níveis separados, o da existência empírica e o de um esquema relacional total não de todo diferente do sistema dodecafônico, no qual cada fato empírico é integrado no todo, cada capítulo regido por algum complexo simbólico básico, os motivos da obra inter-relacionados por complicados quadros e referências cruzadas, e assim por diante.)

Assim, numa situação na qual o subjetivo e o objetivo começaram a separar-se, a originalidade de Schoenberg consistiu em levar o subjetivo e o expressionista a seu limite, para o ponto no qual quadros nervosos e traumas deste último lentamente tomam a direção, sob a pressão de sua própria lógica interna, da nova objetividade, da ordem mais globalizante do sistema dodecafônico. A especificidade desta

solução pode ser avaliada em relação à diametralmente oposta de Stravinski, que pode ser considerado como tendo criado a partir do pólo *objetivo* do dilema moderno.

Pois já a forma privilegiada com a qual Stravinski trabalha, o balé, pode ser considerada uma espécie de música aplicada que, ainda mais drasticamente do que a "música programada", sua contemporânea, reinventa uma espécie de distância entre o conteúdo e a forma dentro de um *medium* que é de outro modo não representacional. Assim, é capaz de evitar os problemas de autojustificação e autodeterminação enfrentados pela música pura e resolvidos por Schoenberg do modo acima descrito: pois sua prática musical já é, por assim dizer, justificada pela própria visualidade do *tableau vivant* e pelos movimentos físicos dos bailarinos, os quais a ratificam e dos quais parece ser o *acompanhamento*.

O que acontece com a forma destas obras é reproduzido no nível do conteúdo, particularmente nos balés russos. Tanto *Petruchka* como a *Sagração da Primavera* dramatizam o sacrifício da subjetividade individual a uma coletividade desumana, e seu primitivismo deliberado (com seu apelo à cultura folclórica em *Petruchka* ou em *L'Histoire du Soldat*, e com seus ritmos elementares, arcaicos, quase pré-históricos na *Sagração da Primavera*) solicita a regressão de seu ouvinte/espectador sofisticado a uma espécie de sacrifício do intelecto no puro emocionalismo da reação de massa. Este primitivismo ultra-sofisticado ou demagogia musical (Adorno chega a compará-la com o fascismo enquanto fenômeno) está inscrito na técnica das próprias obras, as quais, ao contrário dos princípios organizacionais totalizantes de Schoenberg, favorecem uma espécie de verticalidade composta e descontínua. Suas batidas e repetições ritualísticas são quebradas por lapsos e silêncios que criam uma sincopação com as ondas de choque das reações corporais do ouvinte. Ao contrário de Schoenberg, Stravinski organiza os elementos envolvidos de acordo com as categorias extrínsecas à estrutura musical, tais como os tons ou qualidades isoladas dos instrumentos, ou os efeitos psicológicos de suas oposições (alto e suave, irruptivo ou retumbante).

Obviamente, Stravinski, e particularmente o Stravinski dos primeiros balés, é um fenômeno musical tão influente e primordial quanto o próprio Schoenberg; mas é instrutivo comparar as respectivas situações históricas das quais derivam as inovações de cada um deles, em especial "as características 'russas' de Stravinski, que têm sido abusivamente enfatizadas com tanta freqüência": "Observou-se muitas vezes que as canções de Mussorgski distinguem-se das *lieder* alemãs pela ausência, nelas, de um *sujeito* poético ou ponto de vista organizacional, cada poema sendo tratado do mesmo modo que o compositor de óperas trata suas árias, isto é, não como uma expressão imediata-

mente subjetiva, mas antes como uma espécie de objetivação e distanciamento, qualquer que seja a emoção envolvida. O artista não consegue coincidir com o sujeito lírico. A categoria do sujeito na Rússia pré-burguesa nunca se estabeleceu tão solidamente quanto nos países ocidentais. Daí a estranheza de um Dostoievski, por exemplo, que brota da falta de identidade do ego consigo mesmo: nenhum dos irmãos Karamazov é uma 'personagem' no sentido da literatura ocidental. Ora, esta pré-individualidade serve bem ao Stravinski do capitalismo avançado, em sua legitimação do colapso do sujeito individual."[10] Sua modernidade é portanto resultado de uma espécie de ilusão ótica, de um paradoxo histórico no qual pré e pós-individualismo parecem se encontrar, e distinguem-se apenas pelas motivações mais profundas operando abaixo da superfície. Assim, enquanto o expressionismo de Schoenberg era concebido como um absorvente de choque para o material inconsciente e, em última análise, como um meio de controlá-lo e assimilá-lo à forma, o objetivo de Stravinski é reproduzir tais efeitos diretamente como eventos psíquicos por meio do assalto aos terminais nervosos de seu público.

O valor e a direção da prática artística de Stravinski podem ser julgados, em última análise, pela longa série de pastiches neoclássicos que sucedem ao período russo. Pois aqui a propensão para a objetividade musical pode ser abertamente observada em operação no modo pelo qual o compositor renuncia à sua própria voz, abdicando daquele estilo pessoal que se tornou problemático na época moderna e falando através da subjetividade fossilizada de compositores mortos, numa espécie de espirituoso baile de máscaras e estilos revivendo formas espectrais de um passado no qual a composição musical era ainda relativamente livre de contradições internas. Assim, a "maneira" de Stravinski termina em imitação estéril, escrevendo música sobre música (Palestrina com notas erradas, como alguém disse); e de fato, numa quadratura final do círculo encontramo-lo compondo no idioma dodecafônico, e tomando o seu adversário metafísico Schoenberg como seu avatar final. (Na literatura, a justificativa teórica para o uso de tal forma de patische e de paródia foi feita por Thomas Mann, para quem o ato de falar com ironia através dum estilo morto permite a fala numa situação na qual seria de outro modo impossível. Joyce, mais uma vez, encarna um progresso exemplar a partir de um estilo pessoal derivativo — mostrando afinidades de frase com Walter Pater — por meio dos múltiplos pastiches de *Ulysses*, em direção a algo que transcende, de modo completo, tanto o estilo como o pastiche e que, como o sistema dodecafônico no domínio musical, pode figurar

10. *Philosophie der neuen Musik,* pp. 134-135.

como uma representação, à distância, de uma organização lingüística futura, de caráter pós-individualista).

Não se deve pensar, contudo, que Adorno acha a solução final de Schoenberg menos inerentemente contraditória, em última análise, do que a de Stravinski. Como poderia ser de outra forma, quando a própria tensão interna e a autenticidade da música de Schoenberg resultam do modo pelo qual ela, ao mesmo tempo, reflete e recusa o momento histórico do qual é o monumento póstumo? Este é talvez o momento para se dizer algo sobre a concepção que tem Adorno acerca da relação da obra de arte com sua situação histórica imediata, na qual ele parece de fato apostar em todos os lados ao mesmo tempo, simultaneamente adotando alternativas ou variações mutuamente exclusivas do modelo básico. A obra de arte "reflete" a sociedade e é histórica na medida em que *recusa* o social, e representa o último refúgio da subjetividade individual em relação às forças históricas que ameaçam esmagá-la: tal é a posição adotada na conferência sobre "A Lírica e a Sociedade", um dos ensaios mais brilhantes de Adorno. Assim, o sócio-econômico é inscrito na obra, mas como o côncavo para o convexo, como o negativo para o positivo. *Ohne Angst leben*: tal é para Adorno a promessa mais profunda e fundamental da música, a qual ela sustenta mesmo no miolo de suas manifestações mais regressivas.

Por outro lado, a repetida caracterização do sistema de Schoenberg como "total" deliberadamente ressalta a relação entre essa obra e o mundo totalitário no qual ela surge. Pois não é menos verdade que esse impulso em direção a uma organização total da obra que encontramos no sistema dodecafônico é sintomático de uma tendência objetiva na estrutura sócio-econômica do próprio mundo moderno. De fato, não é de surpreender que esta música, que encontra sua razão de ser numa reação contra o aviltamento da audição em geral, devesse, como numa imagem no espelho, desenvolver todas as forças e fraquezas de seu adversário, numa espécie de correlação ponto-por-ponto. E uma vez que esse fenômeno é ele mesmo profundamente social, e concorda com a comercialização do mundo moderno, a música contemporânea acha-se, ao mesmo tempo, profundamente implicada numa luta social sem desviar muito da lógica interna da pura técnica musical, e reproduz a estrutura da sociedade alienada em miniatura na linguagem intrínseca ao domínio musical.

Assim, o princípio organizacional total do sistema de Schoenberg reflete uma nova sistematização do próprio mundo, da qual os assim chamados regimes políticos totalitários são apenas um sintoma. Pois nos estágios mais avançados do capitalismo monopolista ou pós-industrial, não apenas as pequenas unidades de negócio, mas também a distribuição e, em última análise, os últimos elementos de livre cir-

culação do velho universo comercial e cultural, são assimilados num mecanismo absorvente único e total. Ora, quando todo o sistema financeiro, com suas projeções no governo e nos setores militar e judiciário, depende, para sua própria existência, da venda automática de produtos que não mais correspondem a qualquer espécie de necessidade biológica ou social, e que são, além disso, idênticos uns aos outros na maioria dos casos, a psicologia de mercado obriga-o a completar sua conquista do mundo, atingindo até as últimas áreas privadas da vida individual, a fim de despertar as necessidades artificiais em torno das quais gira o sistema. Deste modo, a organização total da economia termina por alienar a própria linguagem e o pensamento de sua população humana, e por dissipar o último remanescente do antigo sujeito ou ego autônomo: a propaganda, a pesquisa de mercado, a testagem psicológica e uma multidão de outras técnicas sofisticadas de mistificação completam agora uma *planificação* total do público, e encorajam a ilusão de um estilo de vida enquanto disfarçam o desaparecimento da subjetividade e da vida privada no sentido antigo. Enquanto isso, o que sobra do subjetivo, com suas ilusões de autonomia e suas satisfações empobrecidas, suas imagens de felicidade cada vez mais reduzidas, não é mais capaz de distinguir entre a sugestão externa e o desejo interno, é incapaz de traçar uma linha entre o privado e o institucionalizado, e acha-se portanto inteiramente entregue à manipulação objetiva.[11]

Esta nova organização totalitária de coisas, pessoas e agrupamentos num único sistema de mercado é agora duplicada pela planificação da própria obra de arte, tanto em Joyce como em Schoenberg: o controle consciente absoluto, que os artistas modernos procuram estabelecer sobre os últimos vestígios de contingência livre, reflete esta crescente autonomia das instituições, esta progressiva "conquista" da natureza e da sociedade que sentem em ação no momento histórico ao seu redor. Não é então de admirar que a descrição que Adorno faz da relação entre arte e sociedade seja ambígua. A ambigüidade já tinha sido ressaltada no *Doktor Faustus* de Thomas Mann, cujas partes teóricas foram inspiradas por Adorno, e nas quais a vida do compositor dodecafônico Leverkühn encontra-se em nítido paralelo alegórico com a desintegração da Alemanha de Weimar e sua passagem para o fascismo. Com isso Thomas Mann quis enfatizar não o "mal" do modernismo, à moda de um Wyndham Lewis, mas antes a natureza da tragédia nos tempos modernos: a possessão do homem pelo determinismo histórico, o intolerável poder da história sobre a vida e

11. Para a descrição mais abrangente deste processo, ver Paul Baran e Paul Sweezy, *Monopoly Capital* (New York, 1966), esp. capítulos V, X e XI.

sobre a criação artística, a qual não é livre para não refletir aquilo contra o que reage.

Deste modo, as contradições da época reentram no microcosmo da obra de arte e a condenam também, em última instância, ao fracasso. Assim, o sistema de Schoenberg, produto duma sociedade desumanamente sistematizada, torna-se uma espécie de camisa-de-força, uma repressão mais do que uma convenção liberalizante. A série não substitui a tonalidade afinal de contas, mas apenas põe-se a imitá-la, e em vez de desenvolver novas formas, a nova música retorna à composição de sonatas em doze tons. Mas as velhas formas representavam um triunfo sobre a resistência das coisas, o resultado duma espécie de lógica obstinada em sua matéria-prima: estas novas formas são tão distantes da natureza quanto o próprio universo pós-industrial, sua matéria tão pré-formada e tão carente de qualquer lógica interna genuína quanto é maleável. Nem tampouco é realmente alcançada a identificação do vertical com o horizontal, mas apenas desejada: seu símbolo parece ser o retumbante acorde de todos os doze tons que conclui *Lulu* de Berg, numa espécie de total indistinção ou síntese extrema de todos os elementos.

Finalmente, a capacidade de audição do ouvinte não pode ser inteiramente regenerada, e a experiência concreta da simultaneidade do todo e suas partes não é mais possível nos tempos modernos. A mais bem sucedida audição duma obra de Schoenberg libera, não uma plenitude, mas antes uma espécie de obra sombria, uma ilusão ótica na qual o todo de algum modo flutua por sobre as partes concretas, não concordando realmente com nenhuma delas em nenhum momento; uma ilusão ótica na qual as partes esquivam-se à audição e se estendem para além do presente, dissociam-se das notas físicas através das quais se expressam e se erguem para além delas como uma espécie de borrão ou imagem superposta: resultado distorcido de uma tentativa de imaginar a totalidade numa época em que não se tem nenhuma experiência dela, em circunstâncias que condenam a tentativa ao fracasso já de início.

III

Somos assim levados pouco a pouco a refletir sobre a conexão entre tal visão dialética da transformação histórica, na qual os diversos momentos são articulados de acordo com as várias relações possíveis entre sujeito e objeto, e alguma hipótese de um momento histórico de plenitude ou completude contra o qual os outros estágios históricos são julgados e medidos. Tal momento é naturalmente, antes e acima de tudo, nada senão uma possibilidade *lógica*:

o conceito do que Adorno chama de *Versoehnung*, ou reconciliação entre o sujeito e a objetividade, entre a existência e o mundo, a consciência individual e a rede externa de coisas e instituições na qual ela emerge. A projeção ingênua de tal possibilidade lógica no domínio da cronologia histórica pode somente resultar em nostalgia metafísica (a idade de ouro antes da queda, o estado bem-aventurado do homem primitivo) ou em utopia. Contudo, duma maneira algo mais sutil, todas as assim chamadas "teorias da história" tendem a organizar-se em torno da hipótese dissimulada dum momento de plenitude como este: pense-se na América jeffersoniana, ou na "unidade da sensibilidade" dos poetas metafísicos do século XVII; no humanismo da doutrina econômica medieval ou na continuidade orgânica de um *ancien régime* não manchado pelo regicídio ou pela *hubris* da autodeterminação política; para não falar das inumeráveis explorações ideológicas da Grécia antiga.

No domínio cultural, contudo, no qual a essencial oposição operante entre sujeito e objeto é transposta em termos de forma e conteúdo, tais hipóteses têm talvez validade maior, e são em todo caso mais verificáveis. Pois se não estamos em posição para julgar a concretude da vida em nenhum momento do passado, pelo menos podemos avaliar a adequação da forma ao conteúdo em seus monumentos culturais, e somos capazes de avaliar a reconciliação entre intenção e *medium*, e o grau em que toda matéria visível é forma, e todo significado ou expressão é encarnação concreta.

Assim é que para Adorno a obra de Beethoven representa uma espécie de ponto fixo contra o qual momentos anteriores ou posteriores da história musical serão julgados. Não é, naturalmente, uma questão de graus de genialidade, mas antes de lógica interna do próprio desenvolvimento histórico e de uma espécie de acumulação de possibilidades formais de que Beethoven se beneficia, que subitamente torna possível uma inesperada complementação de tendências não acabadas, um prenchimento de todos os espaços até então vazios, e uma atualização das potencialidades latentes no material musical em estado bruto.

Em termos musicais, essa reconciliação única que é a oportunidade histórica de Beethoven assume a forma dum equilíbrio precário entre melodia e desenvolvimento, entre uma nova e mais rica expressão temática do sentimento subjetivo e seu acabamento objetivo na própria forma, que nada mais tem daquela execução aplicada, relativamente mecânica e *a priori* da música do século XVIII. Pois o puro volume da produção dos grandes compositores do século XVIII resultou, em parte, da presença, para eles acessível, de esquemas e fórmulas de execução relativamente simples. Nem tampouco tinha a orquestração se tornado uma questão tão complicada e individualista:

as orquestras da corte dos principados feudais ainda não têm a variedade de instrumentos, para não falar do puro virtuosismo técnico, da orquestra do teatro burguês posterior. Por todas essas razões, não se pode dizer que os temas dos compositores do século XVIII tenham alcançado uma genuína completude do ser subjetivo: a melodia de Mozart ainda não é auto-suficiente e permanece funcionalmente concebida, carregando traços da forma da qual é um componente indivisível.

Nem tampouco, por outro lado, atinge a melodia de Beethoven aquela autonomia extrema e o demasiado sazonamento das melodias inventadas pelos hiper-subjetivos compositores do fim do século XIX — tomemos Tchaikovski como seu arquétipo — para quem a obra contrapontística é reduzida a um mínimo essencial, o acabamento de temas a uma repetição perfunctória e admoestadora; na obra destes, o centro de gravidade da invenção musical move-se em direção à pura expressividade instrumental e ao colorido orquestral.

Erguendo-se entre estes dois extremos, a melodia de Beethoven representa uma síntese efêmera do funcional e do expressivo: longa e articulada, apresenta a aparência de autonomia, sendo ao mesmo tempo sagazmente disposta e pré-formada com vistas aos diversos desenvolvimentos, polifônicos ou variacionais, que está prestes a experimentar. Reciprocamente, as várias subvozes do desenvolvimento são ainda relativamente independentes e intrinsecamente significativas, o que não se pode dizer das subvozes do romantismo posterior; e há nelas alguma coisa de individual e pessoal que as distingue de seus equivalentes um tanto quanto esquemáticos e mecânicos na música anterior. Assim, a subjetividade e o pessoal enformam a partitura até os mínimos detalhes, mas o fazem por meio do acabamento do objetivo, cobrindo-o e vivificando-o, em vez de apagá-lo e asfixiá-lo com a opressiva propensão harmônica e colorística da música posterior. E o que é verdade para as partes vale, como vimos acima, para a forma como um todo, para a sonata como uma possibilidade efêmera de organização significativa em grande escala, na qual a mente é capaz de vislumbrar por um momento uma totalidade concreta, completamente presente em cada instante de seu desdobramento.

Embora não haja nenhum equivalente literário exato para Beethoven e o que ele representa na história da música ocidental, os juízos literários dependem, em última instância, das pressuposições sobre forma e conteúdo descritas acima. Assim, a posição privilegiada de um Tolstói na história do romance demonstra, num exame mais detalhado, ter uma base análoga. O desenvolvimento relativamente tardio da literatura burguesa na Rússia deixa o romancista russo do século XIX numa posição de grande liberdade: tudo está por ser feito na área de temas russos, não existe o fato opressivo de gerações ante-

riores de romancistas e de prateleiras de romances pesando sobre os sucessores de Balzac ou Dickens. Contudo, estes romancistas russos, exatamente por serem tardios, são contemporâneos de tudo o que existe de mais sofisticado em técnica de romance — de Maupassant e dos naturalistas — de modo que o romance realista russo em geral, e o de Tolstói em particular, pode nascer já plenamente desenvolvidos. A técnica, laboriosamente adquirida em outros lugares, pode aqui ser vista fluindo naturalmente, resultando na peculiar e característica reconciliação entre a intenção subjetiva e o material social objetivo que associamos com o nome de Tolstói; e nela tanto a experiência social como a individual saem da mão do romancista como se fossem igualmente suas próprias criações.

A estrutura dialética de nossos juízos negativos é ainda mais evidente: pense-se nos trejeitos e na caricatura que desaprovamos em Balzac — são algo mais do que uma tentativa demasiado apressada de assimilar o material social objetivo (personagens, mobiliário, instituições) aos entusiasmos pessoais do próprio autor, imperiosamente deformando-o e distorcendo-o para servir aos seus propósitos? Pense-se, por outro lado, no estilo quebradiço e meio metálico de Flaubert, que resulta duma supressão demasiado rígida e cirúrgica das dimensões subjetivas da obra, até o herói tornar-se vazio como um olho registrador em *L'Éducation sentimentale*; e em *Salambô*, finalmente, a obra degrada-se em fantasmagoria cinematográfica. Pense-se na qualidade "amaneirada" de Henry James: as grandes pausas entre meias frases significativas, os *close-ups* de pequenas áreas da objetividade, numa tentativa de infundir-lhes a intenção subjetiva, no modo como uma palavra ao acaso, rodeada por um silêncio "pregnante", torna-se ominosamente significativa. Pense-se a precariedade da síntese de Joyce, na qual a matéria de novo parece momentaneamente reconciliar-se com o espírito, todos os objetos e detritos da cidade parecem luminosos e como que perpassados pela subjetividade — exceto que as costuras estão à mostra; há algo de voluntarioso e arbitrário na relação mútua entre os capítulos, e a nova reconciliação custa tão caro quanto a de Schoenberg na música. O romance é sempre uma tentativa de reconciliar a consciência de escritor e leitor com o mundo objetivo como um todo; assim é que os juízos que fazemos dos grandes romancistas não os atingem, mas sim o momento da história que eles refletem e sobre o qual suas estruturas sentenciam.

Não pode, portanto, haver dúvida de que a síntese privilegiada das obras de Beethoven corresponde a alguma peculiar liberdade na estrutura social e seu tempo. A liberdade histórica, com efeito, expandindo-se e contraindo-se junto com as próprias condições objetivas, parece nunca ser maior do que em tais períodos de transição, quando o estilo de vida ainda não assumiu a rigidez de um estilo de época,

e quando há uma súbita libertação do velho sem qualquer obrigação correspondente para com o que virá em seu lugar. A figura dominante de Napoleão é símbolo da ambigüidade básica do momento que se segue ao colapso da ordem feudal na Europa e precede à instalação definitiva das novas instituições éticas, políticas e econômicas da burguesia que triunfou sobre a primeira. Ele combina algo dos valores evanescentes do feudalismo e da realeza sagrada com o apelo francamente secular e propagandístico dos líderes políticos carismáticos da sociedade burguesa posterior, sem que possa contudo ser assimilado nem aos emperucados monarcas absolutos dos séculos XVI e XVII, nem aos demagogos do século XX. Mesmo o neoclassicismo do período napoleônico é significativo, e aponta para duas direções: pois parece ter sido o último dos grandes estilos europeus que — gótico ou renascentista, barroco ou rococó — varreram a Europa em ondas sucessivas, deixando atrás de si um sedimento de monumentos; por outro lado, é também a primeira forma de modernismo, na medida em que, secretamente, é pastiche, arte sobre arte, e registra as contradições do mundo burguês por meio de suas próprias contradições internas, dum modo que será característico de todo movimento artístico depois dele.

Assim, a reconciliação feita por Beethoven entre o subjetivo e o objetivo fielmente registra os horizontes alargados do próprio período de transição revolucionária, no qual o pensamento positivo e universalista da burguesia durante sua luta pelo poder não cede lugar ainda ao *esprit de sérieux* do dinheiro, dos negócios e da *Realpolitik*; no qual a idéia abstrata da liberdade humana, cujo otimismo e versos heróicos são eternizados em *Fidélio*, ainda não foi transformada em defesa ideológica do privilégio de classe. E o que é verdade para a música vale também para o pensamento: a filosofia, liberta da longa coerção da teologia, não sofreu ainda a redução positivista ao empirismo científico, ainda não abdicou de seus direitos em favor das disciplinas acadêmicas recentemente inventadas, tais como a sociologia e a psicologia, e muito menos começou a questionar sua própria validade no estilo do positivismo lógico do século XX. Neste ponto da história, o pensamento ainda está à procura de matérias mais amplas, e é de tal momento de possibilidade, um momento de suspensão entre dois mundos, que a filosofia de Hegel é o mais ambicioso e profundamente característico monumento.

No capítulo final desta obra tentaremos redefinir o papel que o hegelianismo foi instado a exercer num contexto marxista: o problema claramente se afina com a relação entre os valores da revolução mais antiga da burguesia e a consciência e necessidades revolucionárias do presente. Contudo, fica de imediato evidente que o próprio princípio atuante nas análises dialéticas que descrevemos acima — o princípio

da adequação do sujeito ao objeto, e da possibilidade de reconciliação do Eu e do Não-Eu, do espírito e da matéria, do ego e do mundo — é exatamente a premissa do sistema hegeliano e pode ser reivindicado como sendo virtualmente uma invenção intelectual de Hegel.

Pois Hegel tornou concretas as afirmações meramente abstratas e vazias de seus predecessores de que o mundo exterior objetivo é idêntico ao do espírito, e pôs-se a demonstrar a multiplicidade de maneiras pelas quais tal identidade é realizada. Do ponto de vista objetivo, a *Fenomenologia do Espírito* é justamente uma demonstração de identidade, mostrando como os fenômenos mais aparentemente externos ou materiais (tais como os objetos de nossa percepção sensorial e de nossa pesquisa científica) são todos enformados pelo espírito, todos profundamente envoltos e penetrados pela idealidade. Mas do ponto de vista subjetivo, a *Fenomenologia* é a história de uma ascensão e de um desenvolvimento, uma descrição dos estágios sucessivos através dos quais a consciência se enriquece e se consolida e, partindo de seus momentos mais individuais e subjetivamente limitados, gradualmente atinge a condição de Espírito Absoluto, na qual aprende que, em última instância, inclui dentro de si toda a abundância e multiplicidade do universo exterior e objetivo. Hegel é capaz de superar a separação entre o sujeito e o objeto ao encontrar seu ponto de partida num momento em que essa separação ainda não ocorreu: no momento da própria experiência, no qual o sujeito, ainda em acordo com seu objeto, não atingiu ainda a autoconsciência, não aprendeu ainda a se distinguir como entidade separada e abstratamente independente, ainda não é capaz de se retrair e olhar através de um vazio para a entidade igualmente abstrata das coisas em si mesmas.

O método dialético é precisamente esta preferência pela totalidade concreta em lugar das partes separadas, abstratas. Contudo, é mais complicado do que qualquer apreensão objetiva duma espécie de totalidade meramente externa, tal como ocorre nas diversas disciplinas científicas. Pois nestas, a mente pensante permanece impassível e intocável, adestrada mas não autoconsciente, e é capaz de esquecer de si mesma e de seu próprio processo de pensamento enquanto mergulha inteiramente no conteúdo e problemas que se lhe oferecem. Mas o pensamento dialético é um pensamento ao quadrado, um pensamento sobre o próprio pensar, no qual a mente deve ocupar-se de seu próprio processo de pensamento tanto quanto do material sobre o qual opera, no qual tanto o conteúdo particular envolvido como o estilo de pensar adequado a este conteúdo devem ser mantidos juntos na mente ao mesmo tempo. O processo dialético de resolução dum problema matemático, por exemplo, envolveria, além da consciência do problema em seus próprios termos, uma comparação implícita entre o modo pelo qual a mente se vê executando a transação mate-

mática, e sua percepção, durante a experiência, de outras operações científicas e não científicas inteiramente diferentes. O pensamento dialético é, portanto, profundamente comparativo em sua própria estrutura, mesmo em sua consideração de tipos de objetos isolados, individuais; e a seqüência de capítulos da *Fenomenologia* é simplesmente a elaboração objetiva dos conjuntos de comparações já inerentes a ela. Contudo, a comparação envolve diferença, e o movimento de um capítulo para outro, de uma forma de consciência para outra, é o de uma série de saltos, duma passagem constante de uma espécie de material em estado bruto para um outro aparentemente não relacionado com ele.

De fato, o aspecto mais notável da *Fenomenologia* para o leitor moderno é que não apresenta, para usar a terminologia do romance, nenhuma unidade de ponto de vista. As transições entre os capítulos não são necessariamente equivalentes aos momentos de crescimento e mudança na vida de um indivíduo. O conteúdo dos diversos capítulos é bastante heterogêneo, parte dele deriva da experiência coletiva ou histórica, parte da individual e ética, parte está relacionada com a ação, outra ao conhecimento puro. Correspondendo a estas duas irregularidades estruturais, os ataques ao sistema hegeliano tendem a recair sobre dois grupos distintos. De um lado, a objeção existencial a Hegel sempre se fundamentou no argumento de que há uma diferença vital entre o conhecer a transição entre dois momentos e o vivê-la: a salvação do escravo pode estar num estoicismo que resultará numa nova e total vida interior para a humanidade, mas gerações de indivíduos escravizados devem morrer antes que o momento qualitativamente novo seja atingido. Nem tampouco, por outro lado, é a *Fenomenologia* mais satisfatória, em última análise, quando examinada do ponto de vista objetivo, no qual parece desintegrar-se numa série de observações e análises ao acaso, notas históricas, dados psicológicos, filosóficos, científicos e artísticos, que teriam de ser analisados separadamente pelas diversas disciplinas em questão, antes que sua validade pudesse ser assumida.

Contudo, estas críticas são baseadas na perspectiva privilegiada de nosso próprio ponto de vista histórico. Elas pressupõem a crescente especialização intelectual das ciências na definição de seus vários campos e métodos, bem como uma consciência psicológica maior da estrutura e valor da vida individual. Representam, deste modo, não tanto uma crítica intrínseca e lógica de Hegel, mas uma discrepância quase física entre o seu momento no tempo e o nosso, e é este paradoxo que está no centro da leitura que Adorno faz de Hegel. De nossa incapacidade para perceber a visão hegeliana da totalidade, não se segue que esta visão não seja mais completa e mais rica do que tudo que podemos presentemente imaginar. A impossibilidade do

sistema hegeliano para nós não é uma prova de suas limitações intelectuais, seus métodos embaraçosos e sua superestrutura teológica; ao contrário, é um juízo sobre nós e sobre o momento da história em que vivemos, no qual uma tal visão da totalidade das coisas não mais é possível.

Assim como a sonata de Beethoven representava a síntese precária do todo e da parte, assim também a filosofia de Hegel é uma longa tensão entre a organização da dialética global, com o Espírito Absoluto como resultado final do processo, e os momentos individuais, os passos da dialética, as análises concretas das várias espécies de experiência no decorrer do processo. Os dois componentes dependem um do outro e não podem ser considerados separadamente: uma leitura satisfatória do pensamento de Hegel em qualquer ponto assemelha-se, em estrutura, à audição exigida pela sonata de Beethoven, na qual a parte, a nota ou a frase devem ser apreendidas tanto em si quanto em sua posição com relação ao todo, como variação, repetição, e assim por diante. É portanto impossível selecionar *insights* individuais destacados do sistema, separar o válido do não mais relevante. A terminologia e o equipamento intelectual dos diversos capítulos pressupõem uma atitude generalizante para com a experiência, atitude que demanda expansão se é para ser de fato compreendida. As idéias-chave de autoconsciência e reconhecimento, do geral e do concreto, do conceito e da noção, não podem ser analisadas em si mesmas. Todas elas dependem e são parte do ideal mais amplo do Espírito Absoluto, de uma consciência para a qual o valor supremo é um desenvolvimento de seus próprios poderes pela assimilação do mundo exterior, até finalmente alcançar o ponto no qual reconhece em si mesma as sementes de tudo o que há no universo objetivo, ponto no qual é de algum modo capaz de reconhecer este último como sendo da mesma substância que a sua.

Ademais, a organização total não é mais compreensível para nós. A estrutura organizacional, a noção de um Espírito Absoluto, a possibilidade de a subjetividade isolada realizar todo um mundo fechado, uma equivalência com o próprio mundo real, tornou-se inadmissível e mesmo impensável na sociedade moderna, na qual o valor altamente restrito da subjetividade individual é claro demais, na qual as pessoas estão ao mesmo tempo irrevogavelmente inter-relacionadas e condenadas a ver o todo através das vidraças deformantes de suas próprias posições no mesmo. Assim, embora possamos reler Hegel, nunca seremos capazes de atingir a perspectiva privilegiada daquele último capítulo que nos permitiria finalmente vislumbrar a obra como um todo. A síntese permanece imperfeita, um mero imperativo para a unidade, uma letra morta: e este foco imperfeito confirma-se até nos menores detalhes, da correção ao acabamento das próprias frases. A

própria indiferença quanto à publicação, as versões não revistas e aproximadas, através das quais o sistema chegou até nós, e que oferecem o paradoxo de "um pensamento de asserções infinitas, renunciando à tentativa de se perpetuar em forma definitiva e determinada", sugerem a consciência que o próprio Hegel tinha deste dilema. "No sentido em que hoje falamos em antimatéria", diz Adorno, "os textos hegelianos são antitextos".[12] Tal estrutura explica a dificuldade única apresentada por um *filósofo* que pode ser lido apenas em fragmentos e compreendido à luz do todo.

O que aconteceu foi que a indeterminação transitória do período em que Hegel viveu concedeu-lhe uma afortunada miragem, a ilusão ótica do Espírito Absoluto; e este conceito idealista, abstrato e, na verdade, imaginário foi capaz de servir de armação organizacional para um conjunto de análises profundamente realistas do próprio mundo. Pois a obra realizada depende não tanto da mentalidade do filósofo quanto das possibilidades de desenvolvimento inerentes ao princípio organizacional disponível para ele. Quando Marx, por exemplo, põe de pé esta "dialética de ponta cabeça" — como ele chamou o idealismo de Hegel — ocorre uma inversão na medida em que seu próprio material é, ao mesmo tempo, mais humanista e menos humano, e em que ele se encontra restrito ao assunto altamente técnico da economia. Ele assenta Hegel na realidade, mas, ao mesmo tempo, engaja-se numa especialização da qual é difícil reemergir para as possibilidades mais amplas abertas por seu predecessor.

Este sistema no qual Hegel organizou seus pensamentos e que ele pensou ser uma propriedade das próprias coisas, estava portanto apenas latente nelas, e não tinha ainda sido realizado no mundo histórico real. Um sistema filosófico completamente encarnado, uma reconciliação intelectual concreta entre o Eu e o Não-Eu, o sujeito e o mundo, seria possível somente numa sociedade na qual o indivíduo já tivesse de fato se reconciliado com a organização das coisas e pessoas ao seu redor: a reconciliação concreta deveria ter precedido sua formulação abstrata. Deste modo, não é de admirar que o sistema de Hegel falhe, assim como não é de estranhar que as vastas sínteses artísticas que são seu equivalente no século XX rachem-se todas sob a pressão de sua elaborada pretensão universalizante. Entretanto, elas já ocorrem num plano inferior de linguagem, não mais no nível do entendimento mas, antes, no das percepções físicas e emocionais mais elementares e imediatas: e o espanto real não é tanto que o sistema hegeliano falhe, mas que ele pudesse ter sido concebido e executado até aquele grau de concretude que ainda possui.

12. T. W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel* (Frankfurt, 1957), p. 136.

IV

Talvez a única maneira de ser fiel ao espírito hegeliano de sistematização num universo fragmentado é ser resolutamente não sistemático. Neste sentido, o pensamento de Adorno é profundamente hegeliano, elaborando seus motivos num espírito genuinamente hegeliano, enfrentando daí seu principal problema formal: como escrever capítulos duma fenomenologia quando não há mais qualquer possibilidade de um todo? Como analisar a parte como parte quando o todo não somente não é mais visível mas mesmo inconcebível? Como continuar a usar os termos sujeito e objeto como opostos que pressupõem, para que sejam significativos, alguma síntese possível, quando não há nenhuma síntese nem mesmo imaginável, para não mencionar sua ausência em toda experiência concreta? Que linguagem usar para descrever uma linguagem alienada, a que sistemas de referência apelar quando todos os sistemas de referência foram assimilados pelo próprio sistema dominante? Como ver os fenômenos à luz da história, quando o próprio movimento e a direção que deram à história o seu sentido parecem ter sido absorvidos pela areia?

O próprio Adorno, agora sob o disfarce de um teórico do ensaio como forma, atribuiu a falta de desenvolvimento deste na Alemanha à relutância dos escritores alemães em entregar-se à quase frívola e inconseqüente liberdade que o gênero pressupõe, em fazer o penoso aprendizado de uma vida intelectual no meio do fragmentário e do efêmero, em resistir às consolações ontológicas do *Hauptwerk* e do monumental, e em suportar a própria torrente da história, permitindo que suas construções provisórias passem pelas incessantes metamorfoses que constituem a vida de uma idéia no tempo.

Pois o problema formal fundamental do escritor dialético é precisamente o da continuidade. Aquele que tem um sentimento tão intenso da continuidade densa da própria história fica, de algum modo, paralisado por essa mesma consciência, como numa saturação da percepção, cuja desmesurada fisicalidade não pode mais ser comensurável com a linguagem. Quando todas as dimensões da história combinam-se de modo sincrônico, as estórias lineares simples dos historiadores mais antigos não são mais possíveis: agora são a diacronia e a continuidade que se tornam problemáticas, meras hipóteses de trabalho. A forma mais ampla de Adorno será portanto um *constructa* mais do que uma narrativa. Na obra de Schoenberg, da qual demos acima um breve relato, a continuidade formal não é a do desenvolvimento cronológico de Schoenberg (embora uma frouxa impressão de cronologia seja mantida), mas antes a de uma série de momentos abstratos, da geração interna, derivando uns dos outros, dos elementos ou partes fundamentais da obra de Schoenberg vista como sistema

total. A obra de arte individual é, portanto, compreendida como um equilíbrio entre órgãos internos, como uma intersecção do que chamaremos num capítulo posterior de categorias determinadas cuja natureza é estilística, separadas mas profundamente interdependentes, de tal modo que a modificação de uma (como por exemplo a intensidade da cor instrumental) imediatamente envolve uma mudança nas proporções das outras (dimensões temporais da obra, desenvolvimento contrapontístico, e assim por diante). A transformação ocorre no desenvolvimento de um artista como resultado de uma tal modificação nas relações obtidas entre as categorias fundamentais da própria obra; *o crítico* dialético, contudo, delineará esta transformação em seu gráfico como uma série de momentos que geram uns aos outros a partir de suas próprias contradições internas.[13]

Quando nos voltamos para os escritos mais curtos, e particularmente a série de *Notas de Literatura*, talvez a obra-prima de Adorno, descobrimos que, como operações mentais, elas consistem precisamente no registro perceptual e no isolamento — na verdade numa invenção virtual e nomeação inaugural — daquelas categorias ou partes componentes das quais uma forma dialética maior tinha sido uma construção de inter-relações. Deixemos que os assuntos de algumas delas — a relação dos títulos com as obras, a sensibilidade com relação à pontuação, os usos de palavras e frases estrangeiras misturadas, a impressão física causada pelos livros — ilustrem a operação do método: eles implicam em autoconsciência dialética, um súbito distanciamento que permite que os elementos mais familiares da experiência de leitura sejam vistos de novo com estranhamento, como se fosse pela primeira vez, tornando visível a inesperada articulação da obra em categorias determinadas ou partes. A premissa continua sendo a da mais completa rede de relações internas, de tal modo que é graças à apreensão do aparentemente discreto e externo — a predileção de um romancista, por exemplo, por epígrafes para seus capítulos — que, como princípio heurístico, conduz às categorias formais mais profundas, frente às quais a superfície é organizada. Estes ensaios são, portanto, a elaboração concreta daquela categoria formal produzida por Adorno e que descrevemos atrás sob o signo da *nota de rodapé*: uma observação que pode ser concebida como um tributo a seu método na medida em que corresponde a um pastiche do mesmo.

Tais ensaios são, portanto, fragmentos ou notas de rodapé de uma totalidade que nunca chega a se constituir; e o que os une, sou tentado a dizer, é menos seu conteúdo temático do que, de um lado, seu estilo (como um presente perpétuo no curso do processo do próprio pensa-

13. Voltaremos a este problema, que envolve a validade relativa das dialéticas hegeliana e marxista, em nosso capítulo final.

mento dialético) e, de outro, suas coordenadas intelectuais básicas. Pois o que eles compartilham enquanto fragmentos, a despeito da dispersão de seu material em estado bruto, é a própria situação histórica comum, aquele momento da história que marca e deforma, de um modo ou de outro, todos os fenômenos culturais que nele se produzem e se incluem, e que nos serve de estrutura dentro da qual compreendemos aqueles fenômenos. A esta situação concreta a linguagem faz alusão implacável e admoestadora: *o* mundo administrado, *a* sociedade institucionalizada, *a* indústria da cultura, *o* sujeito aviltado — uma imagem de nosso presente histórico que é a principal contribuição sociológica de Adorno e que todavia, como apontamos acima, nunca é expressa diretamente na forma de uma *tese*. Antes, intervém como uma série de referências a um estado de coisas já pressuposto por nossa familiaridade com ele, uma realidade que presumimos conhecer bem demais. O modo é o daquele sarcasmo alemão característico que, podemos dizer, é a contribuição de Nietzsche à língua, e no qual um jogo constante de expressões cínicas, coloquiais, mantém o desacreditado mundo real à distância, enquanto as abstrações e soterradas rimas conceituais comparam-no com o ideal impossível.

Ao mesmo tempo, parece-me existir uma motivação profundamente estilística por detrás deste modo indireto. Dissemos que para Adorno — como na verdade para Hegel e para todos os pensadores genuinamente dialéticos — pensar dialeticamente significa nada mais nada menos que escrever frases dialéticas. É uma espécie de obediência estilística análoga à que governa a própria obra de arte, na qual é a forma das próprias frases, acima e além de toda reflexão consciente, que determina a escolha da matéria-prima. Assim, aqui também a qualidade da idéia é julgada pelo tipo de frase através do qual ela surge à expressão. Pois, na medida em que o pensar dialético é pensamento sobre pensamento, pensamento ao quadrado, pensamento concreto sobre um objeto, que simultaneamente permanece cônscio de suas próprias operações intelectuais no próprio ato de pensar, esta autoconsciência deve ser inscrita na própria frase. E, na medida em que o pensamento dialético caracteristicamente envolve uma conjunção de fenômenos opostos ou pelo menos conceitualmente díspares, pode-se propriamente dizer da frase dialética aquilo que os surrealistas disseram da imagem, a saber, que sua força cresce proporcionalmente à medida que as realidades ligadas são distantes e distintas umas das outras.

Assim, se a obra de Adorno em nenhuma parte oferece a declaração manifesta sobre o mundo dirigido que pareceria ser a sua pressuposição, se em nenhum momento se dá ao trabalho de expressar em termos sociológicos diretos a teoria da estrutura da "sociedade institucionalizada" que serve de explicação oculta e referência cruzada es-

sencial para todos os fenômenos sob análise, isso se explica não apenas pelo fato de que tal material pertence ao estudo da infra-estrutura mais do que ao dos materiais ideológicos, e de que já está implícito na economia marxista clássica, mas acima de tudo pela impressão de que tais declarações manifestas, tais apresentações diretas de puro *conteúdo*, são estilisticamente erradas, a falha estilística sendo ela mesma uma marca e um reflexo de alguma falha essencial no próprio processo de pensamento. Pois, em uma apresentação puramente sociológica, o sujeito pensante se eclipsa a si mesmo e parece deixar que o fenômeno social venha objetivamente à tona, como um fato, como uma coisa em si. Mas, apesar de tudo isso, o observador não deixa de ter uma posição a respeito da coisa observada, e seus pensamentos não deixam de ser operações conscientes, mesmo quando ele não mais se apercebe deles como tais. Assim, a apresentação explícita do conteúdo por si mesmo, quer na literatura sociológica, quer na filosófica, é condenada como um retrocesso à ilusão positivista e empírica que o pensamento dialético se incumbiu de superar.

Ademais, se o que Sartre teria chamado de "totalidade não-totalizável" do sistema de Adorno, seu centro ausente, não pode ser conceitualmente descrito como uma "teoria da sociedade", positivista em seus próprios termos, se a ilocalizabilidade do assim chamado pensamento objetivo é excluída pelo próprio compromisso do sistema com a autoconsciência, há entretanto um outro modo pelo qual esta totalidade ausente pode ser evocada. É a esta quadratura final do círculo a que Adorno chegou em suas últimas obras, as mais sistemáticas e mais tecnicamente filosóficas, *Dialética Negativa* e *Teoria Estética*. De fato, como sugere o título da primeira, estas obras se propõem a oferecer uma teoria do não teorizável; a mostrar porque o pensamento dialético é, a um só tempo, indispensável e impossível; a manter viva a própria idéia de sistema, enquanto, intransigentemente, descarta as pretensões à validade e mesmo à existência dos sistemas já realizados.

O argumento essencial da *Negative Dialektik* e a última posição filosófica de Adorno me parecem ser uma articulação, no nível teórico, da metodologia que vimos operando de modo concreto e prático nos primeiros ensaios estéticos e textos críticos. Pois ali descobrimos que, em última análise, o conteúdo de uma obra de arte é julgado por sua forma, e que é a forma realizada da obra que oferece a chave mais segura para as possibilidades vitais do momento social determinado do qual ela surge. Agora, a mesma descoberta metodológica mostra ser válida no domínio do pensamento filosófico; e a prática da dialética negativa envolve um movimento constante, distanciando-se do conteúdo oficial duma idéia — como, por exemplo, a natureza "real" da liberdade ou da sociedade como coisas em si mesmas — e em direção às várias formas determinadas e contraditórias que tais

idéias tomaram, cujos limites conceituais e cujas inadequações representam figuras ou sintomas dos limites da própria situação social concreta.

Isso se dá, já de partida, com a própria idéia de dialética, que tinha em Hegel "como seu fundamento e resultado a primazia do sujeito ou, na bem conhecida linguagem das observações introdutórias à *Lógica*, a identidade do idêntico e do não idêntico".[14] Mas a própria marca da experiência moderna do mundo é, precisamente, que tal identidade é impossível, e que a primazia do sujeito é uma ilusão, que sujeito e mundo exterior não podem nunca encontrar tal identidade final ou redenção nas circunstâncias históricas atuais. Todavia, se essa síntese final para a qual se move o pensamento dialético acaba sendo inatingível, não se deve pensar que qualquer dos termos dessa síntese, qualquer dos dois opostos conceituais que são o sujeito e o objeto, seja necessariamente mais satisfatório isoladamente. O objeto considerado em si mesmo, o mundo tomado como conteúdo diretamente acessível, resulta nas ilusões do empirismo positivista simplista, ou num pensamento acadêmico que, erroneamente, toma suas próprias categorias conceituais por partes sólidas e pedaços do mundo real. Do mesmo modo, o refúgio exclusivo no sujeito resulta no que é para Adorno o idealismo subjetivo do existencialismo heideggeriano, uma espécie de historicidade a-histórica, uma mística da ansiedade, da morte e do destino individual sem nenhum conteúdo genuíno. Assim, a dialética negativa não tem outra escolha senão afirmar a noção e o valor de uma síntese final, ao mesmo tempo negando sua possibilidade e realidade em qualquer caso concreto colocado diante dela.

Tal pensamento, portanto, visa manter contato com o concreto, continuando penosamente um processo de pensamento sobre o mundo, ao mesmo tempo que retifica, a cada momento, suas próprias falsificações inevitáveis, parecendo assim deslindar tudo o que tinha sido capaz de conseguir. Mas não completamente: pois o conteúdo genuíno que foi adquirido permanece, embora de um modo que Hegel teria chamado de superado e transcendido; e a dialética negativa não resulta num formalismo vazio, mas antes numa crítica abrangente das formas, numa laboriosa e quase permanente destruição de toda a hipóstase possível dos vários momentos do próprio pensamento. Pois é inevitável que qualquer teoria sobre o mundo, no seu momento de formação, tende a tornar-se um objeto para a mente e a investir-se de todo o prestígio e permanência duma coisa real por si mesma, apagando, assim, o próprio processo dialético do qual emergiu: e é esta ilusão ótica da substancialidade do pensamento que a dialética negativa se propõe a dissipar.

---

14. T. W. Adorno, *Negative Dialektik* (Frankfurt, 1966), p. 17.

Assim é, por exemplo, que, num ensaio clássico sobre a sociedade, Adorno mostra não somente como toda idéia possível que formamos a respeito da sociedade é necessariamente parcial e imperfeita, inadequada e contraditória, mas também que as próprias contradições *formais* são as indicações mais preciosas de como nos situamos em relação à realidade concreta da própria vida social no momento presente do tempo. Pois a sociedade, claramente, não é um objeto empírico que podemos encontrar e estudar diretamente em nossa própria experiência: neste sentido, a crítica neopositivista, que considera a idéia de sociedade uma construção abstrata inadmissível ou uma simples hipótese metodológica sem nenhuma outra espécie de existência real, é justificada. Ao mesmo tempo, a sociedade — precisamente na forma de tal abstração suprapessoal impossível — está presente na forma de uma restrição sobre cada momento de nossa vida consciente: ausente, invisível, insustentável mesmo, ela é, ao mesmo tempo, a mais concreta de todas as realidades que temos de enfrentar, e "embora a noção de sociedade não possa ser deduzida de nenhum fato individual, nem por outro lado ser apreendida ela mesma como um fato individual, não há, contudo, nenhum fato social que não seja determinado pela sociedade como um todo".[15] Assim, as contradições do pensamento puro acabam por refletir também as contradições de seu objeto, e isso exatamente no momento em que essas contradições conceituais iniciais pareciam proibir qualquer acesso ao objeto real a que, supõe-se, elas correspondem. Do mesmo modo, na obra póstuma *Aesthetische Theorie*, os fundamentos tradicionais da filosofia estética são desacreditados e, ao mesmo tempo, recebem uma justificativa vigorosa mediante um contínuo mover-se entre os fatos históricos do mundo da prática artística e as categorias conceituais abstratas através das quais essa prática é percebida, refletindo-a ao mesmo tempo.

Podemos, pois, dizer que a "dialética negativa" representa uma tentativa de salvar a filosofia, e a própria idéia do filosofar, de uma fetichização no tempo, da ilusão ótica da estase e da permanência. Tal sistematização anti-sistemática, com todas as profundas contradições internas que envolve, me faz lembrar, nada mais nada menos, do que aqueles igualmente contraditórios monumentos da arte e literatura modernas que, na tentativa de dizer tudo, acabam por dizer essa única coisa; que, em seu esforço convulsivo de se apresentarem, de maneira quase medieval, como o próprio livro do mundo, terminam por ser nada mais do que um livro entre outros num universo tão díspar que nenhum pensamento único pode abarcar. Assim, a observação de

15. T. W. Adorno, "Society", *Salmagundi*, n.º 10-11 (Fall 1969-Winter 1970), p. 145.

Barthes sobre Proust, "cuja obra toda constitui simultaneamente uma aproximação e um adiamento da própria Literatura", poderia também ser aplicada à posição filosófica de Adorno: "O escritor, daí, sucumbe novamente ao poder do tempo, pois é impossível negar dentro do *continuum* temporal sem, ao mesmo tempo, elaborar uma arte positiva que deve, por sua vez, ser destruída. Assim, as maiores obras modernas demoram-se, o mais possível, numa espécie de suspensão milagrosa, no limiar da Literatura, naquela situação de ante-sala na qual a densidade da vida é dada e retardada sem, contudo, ser destruída pela criação duma ordem de signos."[16]

Não é portanto descrédito para a *Negative Dialektik* dizer que é, em última instância, um fracasso retumbante; ou, em termos diferentes, que representa uma espécie de abstração hiperconsciente da totalidade genuína de pensamento que as obras de Adorno tomadas como um todo encarnam. Sem dúvida, a ênfase no método e na teoria, mais do que na prática da dialética negativa, corre o risco de dar uma importância exagerada e distorcida ao momento de fracasso que está presente em todo o pensamento moderno: e é esta ênfase exagerada, mais do que qualquer outra coisa, que parece explicar, para mim, a ausência de compromisso político que os estudantes radicais reprovaram em Adorno ao fim de sua vida. Todavia, seus estudos concretos permanecem modelos incomparáveis do processo dialético, ensaios ao mesmo tempo sistemáticos e ocasionais, nos quais pretexto e consciência se encontram para formar a mais luminosa, se bem que transitória, das figuras ou tropos da inteligência histórica: "como seu objeto, o conhecimento permanece agrilhoado à contradição determinada".[17]

---

16. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, (Paris, 1953), pp. 58-59.
17. *Philosophie der neuen Musik*, p. 33.

2

VERSÕES DE UMA HERMENÊUTICA MARXISTA

I. WALTER BENJAMIN; OU NOSTALGIA

Todo sentimento está ligado a um objeto *a priori*, e a apresentação do segundo é a fenomenologia do primeiro.

— *Ursprung des deutschen Trauerspiels*

A melancolia que surge nas páginas dos ensaios de Benjamin — depressões pessoais, desânimo profissional, a tristeza do marginalizado, a angústia em face de um pesadelo político e histórico — explora o passado para achar um objeto adequado, um emblema ou imagem na qual, como na meditação religiosa, a mente possa se mirar, na qual possa encontrar alívio momentâneo, ainda que apenas estético. Ela o acha: na Alemanha da Guerra dos Trinta Anos, na Paris "capital do século XIX". Pois ambos são — o barroco e o moderno — alegóricos em sua própria essência e equiparam-se ao processo de pensamento do teórico da alegoria, pensamento que — intenção desencarnada em busca de algum objeto externo no qual tomar forma — já é alegórico *avant la lettre*.

De fato, parece-me que o pensamento de Walter Benjamin é melhor apreendido como um pensamento alegórico, como um conjunto de planos paralelos e descontínuos de meditação que não são diferentes do modelo final de composição alegórica descrito por Dante quando fala das quatro dimensões de seu poema, em carta a Can

Grande della Scala: o literal (as aventuras de seu herói na outra vida), o moral (o destino final de sua alma), o alegórico (no qual seus encontros retomam um aspecto ou outro da vida de Cristo), e o anagógico (no qual seu próprio drama prenuncia a jornada da raça humana para o Juízo Final).[1] Não será difícil adaptar este esquema às realidades do século XX, se em lugar de "literal" simplesmente lermos "psicológico", retendo o segundo, o nível moral, como tal; se substituirmos o esquema arquetípico, dominante, da vida de Cristo pela religião no sentido mais amplo de religião da arte, vendo agora a Encarnação como a encarnação do significado na linguagem; se, finalmente, colocando a política no lugar da teologia, fizermos da escatologia de Dante uma escatologia terrena, na qual a raça humana encontra sua salvação não na eternidade, mas na própria história.

A obra de Benjamin me parece estar marcada por um penoso esforço em direção de uma integridade psíquica ou unidade de experiência que a situação histórica ameaça estilhaçar a cada passo. Uma visão de um mundo de ruínas e fragmentos, um caos antigo de não importa que natureza, a ponto de esmagar a consciência — estas são algumas das imagens que parecem recorrentes em Benjamin, ou em nós, quando o lemos. A idéia de integridade ou unidade naturalmente não é idéia original dele. Quantos filósofos modernos descreveram a "existência mutilada" que levamos na sociedade moderna, o dano psicológico causado pela divisão do trabalho, a alienação geral e a desumanização da vida moderna em todos os seus aspectos? Contudo, na maioria dos casos estas análises permanecem abstratas; através delas fala a resignação do intelectual especialista a seu próprio presente mutilado, o sonho de integridade, onde persiste, vinculando-se ao futuro dos demais. Benjamin é único entre estes pensadores porque ele quer salvar sua própria vida também: daí o fascínio peculiar de seus escritos, incomparáveis não apenas por sua inteligência dialética, ou pela sensibilidade poética que expressam, mas acima de tudo, talvez, pelo modo que a parte autobiográfica de sua mente encontra satisfação simbólica na forma das idéias expressas abstratamente, sob disfarces objetivos.

Psicologicamente, o impulso para a unidade assume a forma de uma obsessão com o passado e a memória. A memória autêntica determina "se o indivíduo pode ter uma imagem de si mesmo, se ele

---

1. É pelo menos um modelo mais familiar e menos intimidante do que o proposto pelo próprio Benjamin numa carta a Marx Rychner: "Nunca fui capaz de investigar e pensar de outra forma senão, se posso assim dizer, num sentido teológico — ou seja, de conformidade com a prescrição talmúdica relativa aos quarenta e nove níveis de significado em cada passagem da Tora" (citado em "Walter Benjamin", *Times Literary Suplement*, 22 de agosto de 1968).

pode controlar sua experiência".[2] "Toda paixão beira o caos, mas a paixão do colecionador faz fronteira com o caos da memória"[3] (e foi na imagem do colecionador que Benjamin achou uma de suas identidades mais confortadoras). "A memória forja a cadeia da tradição que transmite os eventos de uma geração para outra".[4] Estranhas reflexões estas — estranhos tópicos de reflexão para um marxista (isto nos faz pensar no ácido comentário de Sartre sobre os marxistas ortodoxos seus contemporâneos: "o materialismo é a subjetividade daqueles que se envergonham de sua própria subjetividade"). Mas Benjamin manteve-se fiel a Proust, a quem traduziu, muito depois de sua descoberta do comunismo; como Proust, ele viu em seu poeta favorito, Baudelaire, uma obsessão análoga com a reminiscência e a memória involuntária; e na evocação fragmentária de sua própria infância, chamada *Berliner Kindheit um 1900*, também ele começou a tarefa de recuperar sua própria existência com curtas notas ensaísticas, registros de sonhos, de impressões e experiências isoladas, os quais porém não foi capaz de levar à unidade narrativa suprema do grande escritor.

Ele estava talvez mais consciente daquilo que nos impede de assimilar a experiência de nossa vida do que da forma que tal vida aperfeiçoada iria tomar — fascinado, por exemplo, pela distinção que Freud fez entre memória inconsciente e o ato consciente de recordar, o segundo sendo para Freud, basicamente um modo de destruir ou erradicar o que o primeiro se propusera a preservar: "a consciência aparece no sistema de percepção *em lugar* dos traços da memória. . . a consciência e a retenção de memória são mutuamente incompatíveis dentro de um mesmo sistema".[5] Para Freud, a função da consciência é a defesa do organismo contra choques do ambiente externo. Neste sentido, traumas, repetições histéricas, sonhos são maneiras pelas quais o choque incompletamente assimilado tenta abrir caminho na consciência, e daí chegar ao apaziguamento final. Nas mãos de Benjamin, esta idéia torna-se um instrumento de descrição histórica, um modo de mostrar como na sociedade moderna, talvez devido ao número crescente de choques de toda espécie a que o organismo é agora submetido, estes mecanismos de defesa não são mais pessoais: toda uma série de substitutos mecânicos intervém entre a consciência e seus objetos, protegendo-nos talvez, mas ao mesmo tempo privando-nos de qualquer maneira de assimilar o que nos acontece, ou de transformar nossas sensações em experiência genuinamente pessoal. Assim, para dar apenas um exemplo, o jornal age como um absorvente de choques

2. Walter Benjamin, *Schriften*, 2 vols. (Frankfurt, 1955), I, 429.
3. *Schriften*, II, 108.
4. *Schriften*, II, 245.
5. Citado em *Schriften*, I, 432; vide Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (New York, 1959), pp. 49-50.

em relação aos baques da novidade, entorpecendo-nos para eventos que poderiam de outro modo esmagar-nos, ao mesmo tempo, porém, tornando-os neutros e impessoais, transformando-os em algo que por definição não tem nenhum denominador comum com nossas existências pessoais.

A experiência é além disso socialmente condicionada, na medida em que depende dum certo ritmo de recorrências e similaridades nos acontecimentos que são propriamente culturais em origem. Assim, mesmo em Proust e Baudelaire, que viveram em sociedades relativamente fragmentadas, recursos ritualísticos, freqüentemente inconscientes, são elementos primários na construção da forma: nós os reconhecemos na "vie antérieure" e nas correspondências de Baudelaire, nas cerimônias de salão de Proust. E onde o escritor moderno tenta criar um presente perpétuo — como em Kafka — o mistério inerente aos eventos parece resultar não tanto de sua novidade como da impressão de que eles estavam simplesmente esquecidos, de que eles são em algum sentido "familiares", na significação inusitada que Baudelaire emprestou a esta palavra. Entretanto, à medida que a sociedade se deteriora cada vez mais, tais ritmos da experiência são cada vez menos encontráveis.

Neste ponto, entretanto, a descrição psicológica parece imperceptivelmente passar para um juízo *moral*, uma visão da reconciliação de passado e presente que é de algum modo ética. Mas para o leitor deste hemisfério, toda a dimensão ética da obra de Benjamin é provavelmente causadora de perplexidade, incorporando uma espécie de psicologia ética que, codificada por Goethe, tornou-se tradicional na Alemanha e enraizou-se profundamente na língua alemã, mas para a qual não temos nenhum equivalente, exceto em transplantes culturais tais como as obras de Erick Erikson. Esta *Lebensweisheit* é de fato uma espécie de meio-termo entre a idéia clássica de uma natureza humana fixa, com sua psicologia dos humores, paixões, pecados ou tipos de caráter e a idéia moderna da historicidade pura, da influência determinante da situação ou do ambiente. Como solução de compromisso no domínio da personalidade individual, não é diferente daquela de Hegel no domínio da história. Onde, para este, um sentido geral era imanente ao momento particular da história, para Goethe, de algum modo, o objetivo global da personalidade e de seu desenvolvimento é incorporado na emoção particular em questão, ou latente no estágio particular do desenvolvimento do indivíduo. Pois o sistema baseia-se numa visão do desenvolvimento total da personalidade (um escritor como Gide, profundamente influenciado por Goethe, dá apenas um pálido e narcisístico reflexo desta ética, que expressou o individualismo da burguesia no momento de seu triunfo histórico); ele não tem por objetivo dobrar a personalidade, baseando-se

em algum padrão de disciplina puramente externo, como é o caso do cristianismo, nem abandoná-la aos acidentes sem sentido da psicologia empírica, como é o caso de grande parte da ética moderna, mas sim vê a experiência psicológica individual como algo que inclui em si mesma as sementes de seu próprio desenvolvimento, algo no qual o desenvolvimento ético é inerente, como uma espécie de Providência interiorizada. Assim, por exemplo, as *Palavras Órficas* de Goethe, ou as linhas finais de *Wilhelm Meister*: "Você me faz pensar em Saul, filho de Kish, que saiu em busca dos jumentos de seu pai e achou, em vez disso, um reino!"

É, entretanto, característico de Benjamin que na sua mais completa expressão desta ética goethiana, o longo ensaio sobre as *Afinidades Eletivas*, ele devesse dar mais ênfase aos perigos que ameaçam a personalidade do que ao quadro de seu desenvolvimento final. Pois este ensaio, que fala a linguagem da psicologia da vida goethiana, é ao mesmo tempo uma crítica das forças reacionárias na sociedade alemã que fez sua essa psicologia; operando com o conceito de mito, é ao mesmo tempo um ataque às ideologias obscurantistas que fizeram da noção de mito seu grito de incitação. Nisto, a postura polêmica de Benjamin pode ser instrutiva para aqueles de nós que, adialeticamente, somos tentados simplesmente a rejeitar o conceito de mito por inteiro, devido aos usos ideológicos a que é comumente submetido; para quem este conceito, como as noções relacionadas de magia e carisma, parece não visar uma análise racional do irracional, mas antes uma consagração do mesmo pela linguagem.

Mas, para Benjamin, *Afinidades Eletivas* pode ser considerada uma obra mítica, contanto que entendamos mito como aquele elemento do qual a obra procura se libertar: como algum caos anterior de forças instintivas, primordiais, naturais, pré-individualistas, como aquilo que destrói a genuína individualidade, aquilo que a consciência deve superar se quiser atingir qualquer autonomia, se quiser passar a qualquer nível de existência propriamente humano. Seria forçado ver nesta oposição entre forças míticas e o espírito individual uma expressão disfarçada dos pensamentos de Benjamin sobre o passado e o presente, uma imagem do modo pelo qual uma consciência que lembra domina seu passado e traz à luz o que de outra forma ficaria perdido na pré-história do organismo? Não deveríamos também esquecer que o ensaio sobre *Afinidades Eletivas* é ele próprio uma maneira de recuperar o passado, desta vez um passado cultural, entregue às tenebrosas forças míticas de uma tradição protofascista.

A perícia dialética de Benjamin pode ser vista no modo pelo qual esta idéia do mito é expressa pela atenção à forma do romance de Goethe, sem dúvida um dos mais excêntricos da literatura ocidental por sua combinação de uma solenidade ao estilo do século XVIII

com símbolos de natureza estranhamente artificial e alegórica: objetos que emergem na brancura do estilo narrativo não visual, como que isolados contra um vazio, como que pressagiados numa espécie de significado geométrico; o cuidadosamente selecionado detalhe de paisagem, simétrico demais para não ter uma significação; analogias, como por exemplo a analogia química que dá o título ao romance, desenvolvidas de maneira demasiadamente ampla para não serem emblemáticas. O leitor, naturalmente, está familiarizado com o simbolismo no romance moderno em geral; mas, normalmente, o simbolismo é incorporado à obra, como uma folha de instruções colocada dentro da caixa junto com as peças do quebra-cabeça. Aqui, sentimos o peso da culpa colocada sobre nós enquanto leitores, em nossa privação daquilo que nos impressiona como sendo um modo de pensar quase culturalmente herdado, acessível apenas àqueles que são membros dessa cultura; e sem dúvida o sistema goethiano realmente se projeta nessa direção, em sua pretensão à universalidade.

A originalidade de Benjamin consiste em ter contornado a oposição estéril entre as interpretações arbitrárias do símbolo, de um lado, e, do outro, a falha absoluta em perceber o que ele significa: *Afinidades Eletivas* deve ser lido não como um romance de um escritor simbólico, mas como um romance *sobre* simbolismo. Se objetos de natureza simbólica avultam nesta obra, não é porque eles tenham sido escolhidos para sublinhar o tema do adultério de alguma maneira decorativa, mas antes porque o verdadeiro assunto subjacente é exatamente a rendição ao poder dos símbolos daqueles que perderam sua autonomia como seres humanos. "Quando as pessoas descem a este nível, até mesmo a vida de coisas aparentemente sem vida ganha força. Gundolf corretamente sublinhou o papel crucial dos objetos nesta estória. Contudo, a intrusão da coisidade na vida humana é justamente um critério do universo mítico."[6] Requer-se de nós que leiamos estes objetos simbólicos ao quadrado: não tanto para decifrar diretamente neles um significado ponto-por-ponto, mas para perceber aquilo de que o próprio fato do simbolismo é ele mesmo sintomático.

E assim como com os objetos, assim também com as personagens. Foi muitas vezes observado, por exemplo, que a figura de Ottilie, a virtuosa jovem em torno da qual gira o drama, é de algum modo apresentada de maneira diferente das outras personagens, desenhadas mais empiricamente e mais realistas do ponto de vista psicológico. Para Benjamin, entretanto, isso não constitui tanto uma falha ou uma inconsistência, mas um indício: Ottilie não é realidade, mas aparência, e é isso que a maneira um tanto quanto externa e visual de caracterização expressa. "É claro que estas personagens goethianas surgem

6. *Schriften*, I, 71.

para nós não tanto como figuras compostas a partir de modelos externos, nem como totalmente imaginárias em sua criação, mas antes arrebatadas, como se estivessem sob o efeito de um feitiço. Daí uma espécie de obscuridade em torno delas, estranha a imagens puramente visuais, compreensível apenas para o leitor que apreende sua essência enquanto aparência pura. Pois a aparência é, nesta obra, não tanto apresentada como um tema, mas está antes implícita na própria natureza e no próprio modo de apresentação."[7]

Esta dimensão moral da obra de Benjamin, como a do próprio Goethe, claramente representa um equilíbrio precário, um momento de transição entre o psicológico, de um lado, e o estético ou o histórico, de outro. A mente não pode por muito tempo satisfazer-se com esta descrição puramente ética dos acontecimentos do livro como triunfo de forças míticas e fatídicas; ela solicita explicação histórica e social e, finalmente, o próprio Benjamin é forçado a expressar a conclusão de "que o escritor envolve-se em silêncio: a saber, que a paixão perde seus direitos, sob as leis da genuína moralidade humana, quando procura fazer um pacto com a segurança da burguesia endinheirada".[8] Mas na obra de Benjamin, este deslizamento inevitável da moralidade para a história e a política, característico de todo o pensamento moderno, é mediado pela *estética*, é revelado mediante a atenção às qualidades da obra de arte, exatamente do modo pelo qual a conclusão acima foi articulada pela análise daqueles aspectos de *Afinidades Eletivas* que poderiam ser melhor descritos como alegóricos, mais do que simbólicos.

Pois em certo sentido a obra de Benjamin pode ser vista como uma espécie de vasto museu, uma coleção apaixonada de todas as formas e variedades de objetos alegóricos; e sua obra mais substancial tem como centro aquele enorme estúdio de decoração alegórica que é o Barroco.

A origem, não tanto da tragédia alemã (*Tragödie*), como do *Trauerspiel* alemão: esta distinção, para a qual o inglês não tem equivalente, é crucial para a interpretação de Benjamin. Pois a "tragédia", que ele limita à Grécia antiga enquanto fenômeno, é um drama sacrificial no qual o herói é ofertado aos deuses como expiação. O *Trauerspiel*, por outro lado, que engloba o Barroco em geral, os elisabetanos e Calderón, bem como os dramaturgos alemães do século XVII, é algo que poderia inicialmente ser melhor descrito como um espetáculo de pompa: um cortejo fúnebre — essa seria a expressão mais adequada.

7. *Schriften*, I, 124-125.
8. *Schriften*, I 121-122.

Enquanto forma, o *Trauerspiel* reflete a visão barroca da história como crônica, como o inexorável girar da roda da fortuna, uma infindável sucessão, no palco, dos poderosos do mundo: príncipes, papas, imperatrizes em seus esplêndidos costumes, cortesãos, participantes de bailes de máscara e envenenadores — uma dança da morte produzida com todo o esplendor de uma marcha triunfal da Renascença. Pois a crônica ainda não é historicidade no sentido moderno: "Não importa quão profundamente a intenção barroca penetre o detalhe da história, sua análise microscópica nunca deixa de buscar meticulosamente o cálculo político numa substância vista como pura intriga. O teatro barroco conhece os eventos históricos apenas como a atividade depravada de conspiradores. Não há nenhum sopro de genuína convicção revolucionária em nenhum dos incontáveis rebeldes que aparecem diante do soberano barroco, ele mesmo imobilizado na postura de um mártir cristão. Descontentamento — este é o clássico motivo para a ação."[9] E esse tempo histórico, mera sucessão sem desenvolvimento, é na realidade secretamente espacial, e toma a corte (e o palco) como sua encarnação espacial privilegiada.

À primeira vista, poderia parecer que esta visão da vida como crônica em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, uma obra pré-marxista, é explicada de uma maneira idealista e weberiana: como bons luteranos, diz Benjamin, os dramaturgos barrocos alemães conheciam um mundo no qual a crença estava totalmente divorciada das obras, no qual nem mesmo a pré-ordenada harmonia calvinista intervém para restaurar um pouco de sentido na sucessão de atos vazios que constitui a vida humana, o mundo reduzindo-se então a um corpo sem alma, como a casca de um objeto despojado de qualquer função visível. Contudo, permanece uma questão aberta, pelo menos, se esta posição intelectual e metafísica *causa* a experiência psicológica que está no cerne da tragédia barroca, ou se não é ela mesma simplesmente uma das várias expressões, relativamente abstratas, mediante as quais uma emoção aguda e concreta tenta manifestar-se. Pois a chave para esta última é a enigmática figura central do próprio príncipe, a meio caminho entre um tirano justamente assassinado e um mártir sofrendo a sua paixão. Interpretado alegoricamente, ele representa a encarnação da melancolia num mundo aflito, e Hamlet é a sua expressão mais completa. Esta interpretação do cortejo fúnebre como uma expressão básica de melancolia patológica tem a vantagem de explicar, ao mesmo tempo, tanto a forma como o conteúdo.

Quanto ao conteúdo, isto é, no sentido das motivações das personagens: "A indecisão do príncipe nada mais é do que *acedia* saturnina. A influência de Saturno torna as pessoas 'apáticas, indecisas,

---

9. *Schriften*, I, 207.

lentas'. O tirano cai por causa da morosidade de suas emoções. Do mesmo modo, o caráter do cortesão é marcado pela infidelidade — outro traço da predominância de Saturno. A mente do cortesão, como retratada nessas tragédias, é a própria flutuação: a traição é o seu elemento natural. Não se deve atribuir à pressa na composição, nem à caracterização deficiente, o fato de os parasitas nessas peças mal necessitarem de tempo para reflexão antes de trair seus senhores e passar para o inimigo. Antes, a falta de caráter, evidente em suas ações (em parte maquiavelismo consciente, certamente), reflete uma rendição inconsolável e descoroçoada à impenetrável conjunção de constelações malignas, uma conjunção que parece ter assumido um molde maciço, com dimensão de coisa. Coroa, púrpura real, cetro, todos são, em última análise, propriedades da tragédia do destino, e carregam consigo uma aura de fatalidade à qual o cortesão é o primeiro a se submeter, como a um presságio de desastre. Sua infidelidade para com seus semelhantes corresponde à fé mais profunda, mais contemplativa, que ele mantém com relação a esses emblemas materiais."[10]

Novamente, a sensibilidade de Benjamin volta-se para aqueles momentos em que os seres humanos se acham entregues ao poder das coisas; e o conteúdo familiar da tragédia barroca (aquela melancolia que reconhecemos em *Hamlet*, aqueles vícios da melancolia — lascívia, traição, sadismo — tão preponderantes nos elisabetanos menores, em Webster, por exemplo) passa a ser uma questão de *forma*, do problema dos objetos, o que equivale dizer da alegoria ela mesma. Pois a alegoria é precisamente o modo predominante de expressão de um mundo no qual as coisas, não importa por que motivo, divorciaram-se completamente dos significados, do espírito, da genuína existência humana.

E, à luz deste novo exame do Barroco sob o ponto de vista da forma mais do que do conteúdo, pouco a pouco a ensimesmada e melancólica figura no centro da peça tem o seu foco alterado, o herói do cortejo fúnebre pouco a pouco transforma-se no dramaturgo barroco ele mesmo, o alegorista por excelência, o *Grübler*, na terminologia de Benjamin: aquele leitor de presságios, supersticioso e ultraminucioso, que retorna sob um disfarce mais nervoso e moderno nos heróis histéricos de Poe e Baudelaire. "As alegorias são, no domínio dos pensamentos, o que as ruínas são no domínio das coisas";[11] e é claro que Benjamin é ele mesmo o mais notável entre estes visionários deprimidos e hiperconscientes que povoam suas páginas. "Sob a aparência ensimesmada da Melancolia, o objeto, uma vez que se torna alegórico,

---

10. *Schriften,* I, 279-280.
11. *Schriften,* I, 301.

uma vez que a vida escorreu para fora dele, fica para trás, morto, e no entanto preservado para toda a eternidade; jaz diante do alegorista, completamente entregue a ele, para o bem ou para o mal. Em outras palavras, o objeto é doravante incapaz de projetar qualquer significado por conta própria; pode tão-somente assumir aquele significado que o alegorista quer lhe conferir. Ele o instila com seu próprio significado, ele próprio desce para habitá-lo: e isso deve ser compreendido não psicologicamente, mas num sentido ontológico. Em suas mãos, o objeto em questão torna-se uma outra coisa, fala de outra coisa, passa a ser para ele a chave para algum domínio de conhecimento abscôndito, ao qual, enquanto emblema deste último, ele presta homenagem. Isto é o que constitui a natureza da alegoria enquanto escrita."[12]

Escrita mais do que linguagem, a letra mais do que o espírito; estes são os fragmentos em que se estilhaça o mundo barroco, signos estranhamente legíveis e emblemas atormentando a mente demasiado curiosa, um cortejo movendo-se lentamente pelo palco, carregado de significação oculta. Neste sentido, parece-me, a alegoria é pela primeira vez recuperada para nós — não como uma monstruosidade gótica de interesse puramente histórico, ou, como por exemplo em C. S. Lewis, um signo do vigor medieval do espírito essencialmente religioso, mas antes como uma patologia por demais familiar a nós, no mundo moderno. A tendência de nossa própria crítica é exaltar o símbolo em detrimento da alegoria (embora os objetos privilegiados propostos por essa crítica — o Maneirismo inglês e Dante — sejam mais propriamente alegóricos em natureza; nisso, como em outros aspectos de sua sensibilidade, Benjamin tem muito em comum com um escritor como T. S. Eliot). A preferência pelo simbolismo é talvez mais a expressão de um valor do que uma descrição de fenômenos poéticos existentes: pois a distinção entre símbolo e alegoria é a que existe entre uma total reconciliação entre objeto e espírito e um mero desejo de tal reconciliação. A utilidade da análise de Benjamin, contudo, está na sua insistência numa distinção também temporal: o símbolo é o momento no tempo, instantâneo, lírico, único; e esta limitação temporal expressa talvez a impossibilidade histórica, no mundo moderno, de a genuína reconciliação perdurar no tempo, de ser algo mais do que um presente lírico acidental. A alegoria, ao contrário, é o modo privilegiado de nossa própria vida no tempo, um canhestro decifrar de significado de momento em momento, uma penosa tentativa de restaurar uma continuidade em instantes heterogêneos e desconexos. "Enquanto o símbolo, à medida que se desvanece, mostra a face da Natureza à luz da salvação, na alegoria é a

12. *Schriften*, I, 308.

facies hippocratica da história que jaz como uma paisagem petrificada diante dos olhos de quem contempla. A história, em tudo que tem de malogrado, penoso, abortado, expressa-se nessa face — não, nessa caveira. E conquanto possa ser verdade que tal modo alegórico seja desprovido de qualquer liberdade "simbólica" de expressão, de qualquer harmonia clássica de feição, de tudo o que é humano, o que é portentosamente expresso aqui na forma de um enigma não é apenas a natureza da vida humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo em sua forma mais natural e organicamente corrompida. Esta — a mundana exposição barroca da história como estória do sofrimento do mundo — é a essência mesma da percepção alegórica; a história ganha sentido somente nas estações de sua agonia e deterioração. A quantidade de significado é exatamente proporcional à presença da morte e do poder da decomposição, uma vez que é a morte que traça a linha recortada entre *Physis* e sentido."[13]

E o que marca a alegoria barroca é válido para a alegoria dos tempos modernos, para Baudelaire igualmente: apenas que, neste último, é interiorizada. "A alegoria barroca via o cadáver só de fora. Baudelaire o vê de dentro."[14] Ou ainda: "A recordação [*Anderken*] é a versão secularizada da adoração de relíquias sagradas... A recordação é o complemento da experiência. Na recordação a crescente alienação dos seres humanos acha expressão; estes tomam os inventários de seu passado como mercadoria sem vida. No século XIX a alegoria abandona o mundo exterior, apenas para colonizar o interior. As relíquias saem do cadavérico, a recordação vem das ocorrências mortas do passado que são eufemisticamente conhecidas como experiência."[15]

Nestes ensaios posteriores sobre literatura moderna, entretanto, surge uma nova preocupação, que assinala a passagem de Benjamin do predominantemente estético para a dimensão *histórica e política*. Trata-se de seu interesse pela máquina e por invenções mecânicas, o qual, caracteristicamente, aparece pela primeira vez no domínio da estética, no estudo do cinema ("A Obra de Arte na Era da Reprodução"), somente mais tarde estendendo-se ao estudo da história em geral (como no ensaio "Paris — Capital do Século Dezenove", no qual o sentimento da vida deste período é expresso mediante uma descrição de novos objetos e invenções característicos do mesmo: as galerias comerciais, o uso do ferro fundido, o daguerreótipo e o ciclorama, as grandes exposições, os anúncios). Entretanto, é importante assinalar que, embora tal enfoque da história pareça bastante materialista, nada

13. *Schriften*, I, 289-290.
14. *Schriften*, I, 489.
15. *Schriften*, I, 487.

é mais distante do marxismo do que a ênfase na invenção e na técnica como a causa primária da mudança histórica. Na verdade, parece-me que tais teorias (como por exemplo as que consideram a máquina a vapor como causa da Revolução Industrial, e que recentemente foram reeditadas, em roupagem moderna, nas obras de Marshall McLuhan) funcionam como substituto para a historiografia marxista, na medida em que oferecem uma impressão de concretude comparável à do objeto da economia, simultaneamente negligenciando toda consideração dos fatores humanos de classes e de organização social da produção.

O fascínio de Benjamin pelo papel das invenções na história parece-me compreensível em termos psicológicos ou estéticos. Se acompanharmos, por exemplo, sua reflexão sobre o papel do *flâneur* na multidão na obra de Baudelaire, verificamos que, após a evocação das caracterísicas físicas e estilísticas de Baudelaire, depois da discussão do choque e das defesas orgânicas delineadas no começo do ensaio, a lógica interna do material de Benjamin leva-o às invenções mecânicas: "O conforto isola. E ao mesmo tempo coloca aquele que o possui sob o poder de mecanismos físicos. Com a invenção do fósforo, lá pela metade do século, começa toda uma série de novidades, que têm em comum a substituição de um complicado conjunto de operações por um simples movimento da mão. Este desenvolvimento dá-se em diferentes esferas ao mesmo tempo: é evidente, entre outras coisas, no caso do telefone, enquanto no modelo antigo era preciso girar repetidamente a manivela, agora basta simplesmente levantar o fone. Entre os diversos gestos para ajustar um mecanismo, depositar uma ficha ou apertar o botão de um aparelho, o de bater a fotografia foi particularmente importante. Basta apertar o dedo uma vez para congelar um evento por tempo ilimitado. O aparelho confere ao instante um choque póstumo, por assim dizer. E ao lado de experiências tácteis como essa, encontramos também experiências ópticas, tais como os anúncios classificados num jornal, ou mesmo o trânsito numa cidade grande. Mover-se neste último envolve toda uma série de choques e colisões. Nos cruzamentos perigosos, impulsos perpassam o pedestre como descargas numa bateria. Baudelaire descreve o homem que mergulha na multidão como se fosse um reservatório de energia elétrica. Daí chamá-lo — sublinhando assim a experiência de choque — de 'caleidoscópio dotado de consciência'."[16] E Benjamin completa esta lista com uma descrição do trabalhador e sua sujeição psicológica à operação da máquina na fábrica.. Parece-me, entretanto, que, além do valor desta passagem como análise do efeito psicológico da máquina, ela tem para Benjamin uma intenção secundária, satisfaz um requisito psicológico que é talvez, em certo sentido,

16. *Schriften*, I, 447-448.

ainda mais profundo e mais importante do que o declarado requisito intelectual; e este é o de servir como uma encarnação concreta para o estado mental de Baudelaire. O ensaio, de fato, começa com um estado psicológico relativamente desencarnado: o poeta confrontando-se com a nova condição da linguagem nos tempos modernos, com o aviltamento do jornalismo, confrontando-se, como habitante de uma grande cidade, com os crescentes choques e o entorpecimento da percepção no dia-a-dia do viver urbano. Estes fenômenos são intensamente familiares para Benjamin mas, de algum modo, ele parece senti-los como inadequadamente expressos: ele não consegue possuí-los espiritualmente, não é capaz de expressá-los adequadamente até que encontre alguma imagem mais exata e mais concreta, cuja fisicalidade os encarne. A máquina, a lista de invenções, é precisamente essa imagem; e ficará claro para o leitor que consideramos esse trecho, na aparência uma análise histórica, como um exercício de meditação alegórica, na realidade, um exercício para localizar um emblema adequado, no qual ancorar o nervoso e peculiar estado de espírito moderno que era o assunto de Benjamin.

Por este motivo, a preocupação com máquinas e invenções em Benjamin não leva a uma teoria da causalidade histórica; antes, completa-se alhures, numa teoria do objeto moderno, na noção de "aura". A aura, para Benjamin, é o equivalente no mundo moderno, onde ainda persiste, àquilo que os antropólogos chamam de "sagrado" nas sociedades primitivas; é para o mundo das coisas o que o "mistério" é para o mundo dos acontecimentos humanos, o que o "carisma" é para o mundo dos seres humanos. Num universo secularizado é talvez mais fácil localizá-la no momento de sua desaparição, cuja causa está na invenção técnica em geral, na substituição da percepção humana por suas extensões mecânicas, as máquinas. Assim, é fácil de se perceber como nos filmes, "na obra de arte reprodutível", aquela aura que emanava originalmente da presença física dos atores no aqui e agora do teatro entre em curto-circuito em virtude do advento de novas técnicas (e por conseguinte substituída, num genuíno processo freudiano, pela tentativa de conferir aos artistas, fora da tela, uma nova espécie de aura pessoal).

Entretanto, no mundo dos objetos, esta intensidade da presença física que constitui a aura de alguma coisa pode talvez ser melhor expressa mediante a imagem do olhar, do entendimento retribuído: "A experiência da aura é baseada na transposição de uma reação social para a relação do inanimado ou da natureza com o homem. A pessoa que olhamos, a pessoa que se crê olhada, olha de volta para nós. Experimentar a aura de um fenômeno significa conferir-lhe o poder de olhar em retribuição."[17] Em outra parte de sua obra ele

17. *Schriften*, I, 461.

define a aura do seguinte modo: "A experiência única, não repetida, da distância, não importa quão próxima esteja. Quando descansamos numa tarde de verão, seguir o contorno de uma montanha contra o horizonte, ou de um galho que projeta sua sombra sobre o observador, significa respirar a aura da montanha, ou do galho."[18] A aura é assim, em certo sentido, o oposto da percepção alegórica, na medida em que nela, uma misteriosa inteireza dos objetos se torna visível. Enquanto os fragmentos estilhaçados da alegoria representam um mundo-coisa de forças destrutivas no qual a autonomia humana soçobra, os objetos da aura representam, talvez, o cenário de uma espécie de Utopia, uma Utopia presente, não desvestida do passado, mas tendo-o absorvido, uma espécie de plenitude da existência no mundo das coisas, mesmo que por um breve instante. Contudo, esse componente utópico do pensamento de Benjamin, afugentado como é pelo presente mecanizado da história, está à disposição do pensador somente num passado cultural mais simples.

Assim, é a sua única evocação de uma arte não-alegórica, seu ensaio sobre Nikolai Leskov, "O Narrador", que constitui, talvez, a sua obra-prima. Assim como os atores se defrontam com o avanço técnico da obra de arte reprodutível, assim também a arte de narrar tem que se defrontar com os sistemas modernos de comunicação, e em particular com o jornal. A função do jornal é absorver os choques da novidade e, entorpecendo o organismo, torná-lo amortecido para a intensidade daqueles. O reconto, porém, sempre construído em torno duma novidade, foi concebido, ao contrário, para preservar sua força; enquanto a forma mecânica "esgota" quantidades sempre crescentes de material novo, a velha comunicação oral caracteriza-se essencialmente pelo fato de se apoiar na memória. Sua reprodutibilidade não é mecânica, mas natural à consciência; na verdade, aquilo que permite que a estória seja lembrada, pareça "memorável", é, ao mesmo tempo, o meio de sua assimilação à experiência pessoal dos ouvintes.

É instrutivo comparar a análise que Benjamin faz do reconto (com a diferença implícita entre este e o romance) com a de Sartre, tão semelhante em certos aspectos, e no entanto tão diferente em sua ênfase final. Para ambos, as duas formas opõem-se não apenas em suas origens sociais (o reconto surgindo da vida coletiva, o romance da solidão burguesa) e em sua matéria-prima (o reconto utilizando o que todo mundo pode reconhecer como experiência comum, o romance o que é incomum e altamente individualista), mas também, e principalmente, na sua relação com a morte e a eternidade. Benjamin cita Valéry: "É quase como se o desaparecimento da idéia de

18. *Schriften*, I, 372-373.

eternidade estivesse relacionado com o crescente desagrado por qualquer espécie de trabalho de longa duração no tempo." Concomitante ao desaparecimento da narração genuína é o crescente disfarçar da morte em nossa sociedade; pois a autoridade da narração deriva, em última instância, da autoridade da morte, o que confere a cada evento uma singularidade absoluta. "Um homem que morreu com a idade de trinta e cinco anos é, em qualquer momento de sua vida, um homem que vai morrer com a idade de trinta e cinco anos":[19] assim, Benjamin descreve nossa apreensão das personagens narrativa, de maneira antipsicológica, como representantes simplificados de seus próprios destinos. Mas o que atrai sua sensibilidade para o arcaico é, precisamente, o que Sartre condena como inautêntico: a saber, a violência contra a genuína experiência humana vivida, a qual, na liberdade de seu presente, nunca se sente como destino; para ela, o destino é sempre característico da experiência de outras pessoas, vista de fora como algo fechado e coisificado. Por esse motivo, Sartre opõe o reconto (é verdade que ele está pensando no conto bem construído do final do século XIX, que procurava agradar ao público burguês, mais do que na produção folclórica relativamente anônima com a qual se preocupa Benjamin) ao romance, cuja tarefa é, precisamente, expressar essa experiência aberta da consciência no presente, a experiência da liberdade, em vez da ilusão ótica do destino.

Não há nenhuma dúvida que essa oposição corresponde a uma experiência histórica: o reconto mais antigo, na verdade o romance clássico do século XIX também, expressava uma vida social na qual o indivíduo defrontava-se com escolhas e oportunidades únicas e irreparáveis, nas quais tinha que jogar tudo num só lance de dados, sua vida tendendo a assumir a aparência, portanto, de destino, de uma história que pode ser contada. Por outro lado, no mundo moderno (quer dizer, na Europa Ocidental e nos Estados Unidos), a prosperidade econômica é tal que nada é realmente irregovável nesse sentido: daí a filosofia da liberdade, daí a literatura modernista da consciência, da qual Sartre é um teórico; daí também a decadência do enredo, pois onde nada é irrevogável (na ausência da morte, no sentido dado por Benjamin) também não há estória a ser contada, há apenas uma série de experiências de igual peso, cuja ordem é indiscriminadamente reversível.

Benjamin, tanto quanto Sartre, está ciente do modo pelo qual a narrativa, com sua aparência de destino, violenta nossa experiência vivida do presente; mas, para ele, ela faz justiça à nossa experiência do passado. Sua "inautenticidade" deve ser vista como uma modalidade de recordação, de forma que realmente não mais importa se o

19. *Schriften*, II, 248.

jovem, morto na primavera da vida, estivesse cônscio de sua experiência vivida como destino. Para nós, ao nos lembrarmos dele, será sempre, nos diversos estágios de sua vida, alguém prestes a se tornar este destino; a narrativa nos dá, assim, "a esperança de aquecer nossa fria existência com uma morte sobre a qual lemos".[20]

O reconto não é apenas uma modalidade psicológica de narrar o passado, uma recordação deste: para Benjamin, é também um modo de contacto com uma forma desaparecida de existência social e histórica, e é nessa correlação entre a atividade de narrar e a forma concreta de um certo modo de produção historicamente determinado que Benjamin pode nos servir como um modelo de crítica literária marxista no que esta tem de mais revelador. As duplas fontes da narração encontram sua encarnação arcaica no "agricultor preso ao solo, de um lado, e no mercador navegante, de outro. As duas formas de vida, de fato, produziram seu próprio tipo característico de narrador... Uma extensão genuína das possibilidades da narração em sua maior amplitude histórica não é possível, entretanto, sem a mais completa fusão dos dois tipos arcaicos. Tal fusão foi realizada durante a Idade Média, nas associações e corporações dos artesãos. O mestre sedentário e o aprendiz errante trabalhavam juntos na mesma sala; na verdade, todo mestre tinha sido um aprendiz errante antes de se estabelecer em sua terra ou em alguma cidade estrangeira. Se os camponeses e marinheiros foram os inventores da arte de narrar, o sistema das corporações medievais provou ser o lugar de seu mais alto desenvolvimento. Nelas, a tradição oral da distância, trazida pelos viajantes, combinava-se com a tradição do passado, a qual revela mais plenamente as suas riquezas ao que ficou em casa".[21] O reconto é, assim, produto de uma cultura artesanal, um produto feito a mão, como o calçado do remendão ou um pote; e, do mesmo modo que um objeto feito a mão, "o toque do narrador vibra nele, como o traço da mão do oleiro sobre a superfície vidrada".[22]

Em sua proposição final acerca da relação da literatura com a política, Benjamin parece ter tentado aplicar esse método aos problemas do presente, método esse bem sucedido no tratamento de objetos do passado. Contudo, a transposição se faz não sem dificuldades: as conclusões de Benjamin permanecem problemáticas, particularmente em sua atitude não resolvida e ambígua em relação à moderna civilização industrial, a qual parece tê-lo fascinado e deprimido ao mesmo tempo. O problema da propaganda na arte, sustenta ele, pode ser

20. *Schriften*, II, 249.
21. *Schriften*, II, 231.
22. *Schriften*, I, 430.

resolvido prestando-se atenção, não tanto ao conteúdo da obra de arte, mas à sua forma: uma obra de arte progressista é aquela que utiliza as técnicas artísticas mais avançadas, na qual, portanto, o artista vive sua atividade como um técnico, alcançando, mediante esse trabalho técnico, uma unidade de propósito com o operário da indústria. "A solidariedade do especialista para com o proletariado... não pode nunca ser senão mediada."[23] Essa comunista "politização da arte", que ele opõe à "estetização fascista da máquina",[24] foi proposta a fim de atrelar à causa da revolução o modernismo ao qual outros críticos marxistas (Lukács, por exemplo) foram hostis. E não há dúvida que Benjamin chegou a uma política radical por meio de sua experiência como especialista: mediante sua percepção crescente, dentro do domínio de sua própria atividade literária, da influência crucial exercida sobre a obra de arte pelas transformações do público e pelos desenvolvimentos da técnica, em resumo, pela própria história. Mas, embora no domínio da cultura, o historiador possa sem dúvida apontar um paralelo entre avanços técnicos específicos numa dada arte e o desenvolvimento geral da economia como um todo, não é fácil perceber como uma obra de arte tecnicamente avançada e difícil possa ter, politicamente, um efeito apenas "mediado". Benjamin, é claro, foi feliz no exemplo artístico que tinha diante de si: pois ele ilustra sua tese com o teatro épico de Brecht, talvez, na verdade, a única inovação artística moderna que *teve* um impacto revolucionário e político direto. Mas mesmo aqui a situação é ambígua: um crítico astuto apontou a relação secreta entre a predileção que Benjamin tem por Brecht, de um lado, e "o fascínio, durante toda sua vida, pelos livros infantis", de outro[25] (livros para crianças, hieróglifos, emblemas e adivinhações alegóricos simplificados). Assim, quando pensávamos estar emergindo no presente histórico, na verdade mergulhamos de novo no passado distante da obsessão psicológica.

Mas, se a nostalgia como motivação política é mais freqüentemente associada ao fascismo, não há nenhuma razão pela qual uma nostalgia consciente de si mesma, uma insatisfação com o presente, lúcida e sem remorsos, fundamentada em alguma plenitude relembrada, não possa fornecer um estímulo revolucionário tão adequado como qualquer outro: o exemplo de Benjamin está aí para prová-lo. Ele mesmo, contudo, preferia contemplar seu destino em termos de imagens religiosas, como neste parágrafo de *Geschichtsphilosophische Thesen*, segundo Gershom Scholem, o último que ele escreveu: "Certamente.

---

23. Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt, 1966), p. 115.
24. *Schriften*, I, 395-397.
25. Rolf Tiedemann em seu "Nachwort" a *Versuche über Brecht*, de Benjamin, p. 149.

o tempo não era sentido nem como vazio nem como homogêneo pelos áugures que indagavam sobre o que ele escondia em seu ventre. Quem tiver isto em mente estará em posição de apreender como o tempo passado é experimentado na recordação: exatamente do mesmo modo. Como se sabe, aos judeus era proibido indagar sobre o futuro. Ao contrário, a Tora e o ato da prece instruem-nos na recordação do passado. Desse modo, para eles, a clientela dos áugures permanece em escravidão e o futuro é despido de seu poder sagrado. Entretanto, nem por isso se torna um tempo simplesmente vazio e homogêneo a seus olhos. Pois cada segundo do futuro carrega dentro de si aquela pequena porta pela qual o Messias pode entrar."[26]

Angelus novus: a imagem preferida de Benjamin, do anjo que existe tão-somente para cantar seu hino de louvor ante a face de Deus, para proclamar, e então imediatamente se dissipar de volta ao nada incriado. Assim é, em seu aspecto mais pungente, a experiência que Benjamin tem do tempo: um presente de linguagem no limiar do futuro, honrando-o com os olhos desviados na meditação do passado.

II. MARCUSE E SCHILLER

1.

Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore.

— André Breton, *Premier manifeste du surréalisme*

Quantas são as idéias das quais podemos dizer que as entendemos conceitualmente, sem lembrar no sentido mais original o que elas significam! E mesmo esta situação — na qual o pensar e a experiência real seguiram caminhos separados e a qual deixa sua marca, de um modo ou de outro, em tudo na cultura e na linguagem modernas —, se apresentando em toda a sua banalidade como uma ilustração de sua própria tese, ainda assim não consegue despertar em nós aquele espanto da verdadeira compreensão, a menos que descubramos dentro de nós os meios para construir um momento da história passada no qual as coisas ainda não eram assim, um momento que possa ficar ao lado do atual como uma possibilidade de comparação visionária, visceral até. Imaginemos, por exemplo, um povo sem meios de preservar as idéias que inventa: os nomes das idéias são, por conseguinte, os signos mesmos das coisas, dotados de toda a rustici-

26. *Über Walter Benjamin* (Frankfurt, 1968), p. 162.

dade e do terror sagrado das origens. Entretanto, basta que alguma experiência interior — tal como a de Deus — desapareça, para que nem mesmo um som vazio permaneça; sobrevive, para perplexas gerações futuras, tão-somente uma palavra de pedra ou um hieróglifo indecifrável. Numa cultura como essa, a hermenêutica — revivescência da idéia viva sob as camadas de linguagem morta — é uma disciplina inútil, pois não pode haver nenhum estado crepuscular entre o silêncio do esquecimento e a transparência instantânea do entendimento humano, o qual as palavras assediam como rostos com expressões familiares. Assim, medimos, na verdade *compreendemos* pela primeira vez — no sentido mais forte do termo — a qualidade da experiência em nossa própria cultura e em nosso momento da história, comparando-a com essa reconstituição hipotética de um passado mais primitivo, mais natural e *original*. Podemos dizer que a imagem desse passado tem, portanto, não tanto uma função *histórica* (pois tais culturas nunca existiram), mas sim *hermenêutica*.

A hermenêutica, tradicionalmente uma técnica pela qual as religiões recuperavam os textos e as atividades espirituais de culturas resistentes a elas, é também uma disciplina política e fornece os meios para manter contacto com as próprias fontes de energia revolucionária durante um período de estagnação, para preservar o próprio conceito de liberdade, subterraneamente, durante eras geológicas de repressão. De fato, é o conceito de liberdade que, comparado com os outros conceitos possíveis de amor ou justiça, felicidade ou trabalho, demonstra ser o instrumento privilegiado de uma hermenêutica política e que, por sua vez, é talvez melhor compreendido mais como um recurso interpretativo do que uma essência filosófica ou uma idéia. Onde o conceito de liberdade é mais uma vez compreendido, ele sempre aparece como o despertar da insatisfação no meio de tudo que existe — concordando, nisso, com a origem do próprio negativo: nunca um estado que é desfrutado, ou uma estrutura mental que é contemplada, mas uma impaciência ontológica na qual a situação restritiva é pela primeira vez percebida no próprio momento em que é recusada. Da intimidação física do estado fascista até repetições agonizantes da neurose, a idéia de liberdade toma a mesma forma temporal: uma percepção repentina de um presente intolerável que é, ao mesmo tempo, mas implicitamente e não importa quão obscuramente formulado, o vislumbre de um outro estado em nome do qual o primeiro é julgado. Assim, a idéia de liberdade envolve uma espécie de superposição perceptual; é um modo de ler o presente, mas é uma leitura que parece mais a reconstrução de uma língua extinta.

Esse caráter formal do conceito de liberdade é precisamente o que se presta à obra da hermenêutica política. Estimula a analogia: assimilando as prisões materiais às psíquicas, serve como um meio de

unificar todos estes níveis separados de existência, funcionando, de fato, como uma espécie de equação transformacional pela qual os dados característicos de um podem ser convertidos nos termos de outro. Não é demasiado dizer que o conceito de liberdade permite, assim, transcender uma das contradições fundamentais da existência contemporânea: a que existe entre o externo e o interno, entre o público e o privado, o trabalho e o lazer, o sociológico e o psicológico, entre o meu ser-para-os outros e o meu ser-para-mim mesmo, entre o político e o poético, entre a objetividade e a subjetividade, o coletivo e o solitário — entre a sociedade e a mônada. É uma oposição que o confronto entre Marx e Freud dramatiza emblematicamente; e a persistência desse confronto (Reich, os surrealistas, Sartre, o estruturalismo de esquerda, para não mencionar o próprio Marcuse) ressalta a urgência com que o homem contemporâneo procura superar sua vida dupla, sua existência dispersa e fragmentária.

Schiller começou as *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade* durante o fatídico inverno de 1793-1794, quando a politização absoluta da existência que marca a Revolução, mesmo para o observador de fora, estava rapidamente evoluindo em direção às alternativas finais do Terror ou da franca contra-revolução. "O olhar do filósofo, bem como o do homem do mundo, está preso, na expectativa, à arena política, na qual, acredita-se, o próprio destino da humanidade está em jogo. Deixar de participar no debate geral não revelaria uma indiferença condenável para com o bem-estar da sociedade?"[27]

Não obstante, é nesse momento da história que ele se dedicará à teoria estética e à reavaliação do próprio impulso artístico, na medida em que este se relaciona com as outras atividades básicas do homem. "Espero convencê-lo", diz ele, "que este assunto não é tão alheio às necessidades, mas simplesmente ao gosto, de nosso momento na história, e que, na verdade, é precisamente o caminho da questão estética que somos obrigados a tomar para qualquer solução da questão política, pois é através do belo que chegamos à liberdade."[28] O desvio da política é apenas aparente: na verdade, Schiller pretende dar uma descrição do processo artístico de modo que seu caráter protopolítico permaneça visível, mesmo para os cidadãos de um mundo cansado pela política.

O procedimento é embaraçoso para o gosto moderno. O argumento de Schiller é ilustrativo da sistematização hipotética, *a priori*, tão característica da segunda metade do século XVIII, para a qual a

27. Schiller, *Philosophische Schriften* (Basiléia, 1946), p. 79.
28. *Philosophische Schriften*, p. 80.

conhecida observação de Rousseau, no começo do *Discurso sobre as Origens da Desigualdade*, pode servir de epígrafe: "Comecemos por colocar de lado todos os fatos." Os vícios de tais construções resultam, sem dúvida, da aplicação da argumentação da lógica pura e da dedução ao domínio da história, como se a evolução das sociedades fosse tão acessível à razão como o silogismo. Contudo, essas obras, que o movimento romântico relegou à condição de curiosidades intelectuais, não eram talvez totalmente destituídas de uma força peculiar. Louis Althusser diz o seguinte sobre as diversas hipóteses dos séculos XVII e XVIII a respeito das origens da sociedade: "As diferentes características do estado natural servem alternadamente para explicar as razões pelas quais o homem sai dele e para sugerir os traços da sociedade do futuro e o ideal das relações humanas em geral. Paradoxalmente, é esse estado, desprovido de qualquer tipo de relação social, que *contém em si mesmo e prefigura o ideal de uma sociedade ainda por atingir.* O fim da história é inscrito em suas próprias origens. . ."[29] Voltaremos a essa propriedade peculiar do modelo social apriorístico no final do presente ensaio.

Para o momento, basta assinalar que Schiller tira uma vantagem notável de seu modelo: pois a aplicação da lógica cartesiana — a lógica da introspecção, do *cogito* — ao organismo social já implica uma identificação entre o interno e o externo. A profunda originalidade de Schiller, que deixará sua marca nos pensadores de Hegel a Freud, foi ter invertido essa identificação e transferido a noção de divisão de trabalho, de especialização econômica, das classes sociais para o funcionamento interno da mente, na qual assume a aparência de uma hipóstase de uma função mental sobre as demais, uma deformação espiritual que é o equivalente exato da alienação econômica no mundo social exterior.

Tais deformações são, entretanto, mais deduzidas do que observadas, e é o que deveria vir no final — a visão de uma personalidade humana mais plenamente desenvolvida — que serve de fato como uma espécie de pressuposição ideal, de harmonia ideal, à luz da qual as diferentes formas de alienação podem ser reconhecidas pelo que são. Essa harmonia ideal, que nada mais é do que o "estado natural" (e que precisamos conceber mais em termos da Grécia de Winckelmann do que em termos do homem primitivo), é definida por duas características essenciais: "Enquanto éramos simplesmente filhos da Natureza, éramos felizes e completos; tornamo-nos livres e perdemos as duas coisas. Daí um duplo e desigual anseio pela Natureza, um anseio por sua *felicidade*, um anseio por sua *completude.*

29. Louis Althusser, *Montesquieu* (Paris, 1959), p. 116. O grifo é meu.

Apenas o homem sensual lamenta a perda da primeira; só o homem ético chora a da segunda."[30] Essa dualidade terá um efeito significativo sobre o escopo e as implicações do sistema de Schiller: menos uma dualidade, talvez, do que uma superposição, uma satisfação simultânea de impulsos idênticos. Pois a superposição desses dois impulsos permite a Schiller satisfazer a ambos enquanto elabora os termos de um deles, permite-lhe traduzir o código do primeiro para o código do segundo, tratar os fenômenos do princípio do prazer (cuja terminologia Freud iria inventar) em termos da linguagem filosófica mais tradicional das funções mentais (vontade, percepção sensorial, imaginação, etc.) e de sua inter-relação. Um Schiller diferente emergirá, dependendo de qual dos dois traços básicos do estado natural enfatizemos: a ênfase sobre a completude nos dá o Schiller dos *Tipos Psicológicos* de Jung, com seu ideal da integração da consciência; enquanto a ênfase no princípio do prazer resulta no Schiller freudiano de *Eros e Civilização*. O paradoxo do Schiller histórico está precisamente em que, para chegar a uma proposição sobre a felicidade (acerca da qual nada pode ser dito em sua terminologia), o argumento precisa ser formulado na linguagem da completude e das funções mentais, que permitem um jogo recíproco de termos opostos.

Nenhuma dessas forças — a *Stofftrieb*, ou impulso por detrás dos diferentes apetites e paixões materialistas, e a *Formtrieb*, ou atração pela Razão, sob cuja influência "não mais somos indivíduos, mas seres-espécie"[31] — é privilegiada: antes, em última análise, deformam, e o *philosophe*, tanto quanto o filisteu, a personalidade jacobina abstrata, tanto quanto a personalidade atolada no auto-interesse imediato e na satisfação de objetos, falham todos no desenvolvimento pleno de suas possibilidades.

A conclusão, naturalmente, está implícita no ponto de partida e resta apenas identificar um terceiro impulso, no qual os outros dois possam ser satisfeitos simultaneamente, possam ser coordenados na estrutura de uma única atividade, na qual nenhum dos dois seja reprimido às custas do outro. Esse impulso é o *Spieltrieb*, o impulso lúdico, que está na base da atividade artística em geral, e no qual o apetite pela forma e o apetite pela matéria são satisfeitos conjuntamente. O objeto desse impulso, a pura aparência (*Schein*), é, ele próprio, forma e matéria simultaneamente; transformando-se em forma quando buscamos a matéria, revelando-se matéria quando procuramos a forma, permanece como signo de uma espécie de disciplina pela qual o ser humano deve passar a fim de atingir a unidade e des-

30. *Philosophische Schriften*, p. 226.
31. *Philosophische Schriften*, p. 124.

pojar-se de seus defeitos historicamente condicionados e dos fracassos em sua evolução.

A liberdade é, nessa altura, nada mais do que a neutralização mútua destes dois impulsos poderosos (em direção à matéria e à forma): como o prazer para Freud, é o alívio da tensão, acesso para e vislumbre de um mundo no qual a quantidade é substituída pela qualidade, no qual a força, o peso e a massa são substituídos pela, ou transformados em, graça. De fato, assim como para Bergson, a graça é para Schiller a própria manifestação da liberdade no domínio dos sentidos; a beleza, para citarmos a fórmula final, é a forma que a liberdade toma no plano da aparência sensorial ("Freiheit in der Erscheinung"). A qualificação bastaria para nos fazer lembrar que o sistema de Schiller não é antes de tudo um sistema estético, mas político ainda; e que a importância da beleza, para ele, consiste na possibilidade de um aprendizado prático para a verdadeira liberdade política e social do futuro, aprendizado este propiciado pela experiência estética. Na arte, a consciência prepara-se para uma mudança no mundo e, ao mesmo tempo, aprende a fazer exigências ao mundo real que apressam essa mudança: pois a experiência do imaginário oferece (de um modo imaginário) aquela satisfação total da personalidade e do Ser, à luz da qual o mundo real sai condenado, à luz da qual a idéia utópica e o projeto revolucionário podem ser concebidos.

Sem dúvida, especulações como essas, enquanto estratégia política prática, certamente parecerão não realistas para a mentalidade contemporânea, para dizer o mínimo; fazer uma revolução, somos tentados a dizer, não é a mesma coisa que fazer um curso de apreciação artística. Schiller, é claro, estava pensando na revolução burguesa na Alemanha, e seu programa era um pouco mais concreto do que as especulações acima sugerem. Visava nada menos que a criação de uma nova cultura, nacional e burguesa, que seria estabelecida, basicamente, através de um teatro nacional: a educação da burguesia alemã para a unidade e autonomia políticas por meio da casa de espetáculos.

Mas é mais proveitoso, e mais dialético, voltarmos nossa atenção para nós mesmos e nossas próprias reações por um instante. O que seria se o fato de nosso julgamento se afigurasse como um julgamento sobre nós mesmos, em lugar de ser sobre a especulação utópica que somos incapazes de levar a sério? E se nosso julgamento fosse uma medida e um sintoma de nossa própria incapacidade de apoiar tal pensamento, de nossa repressão do princípio de futuridade, sufocado sob o realismo do princípio da realidade e o peso maciço daquilo que é? E se fosse o próprio psicologismo, o reducionismo cínico, do princípio da realidade, que acabasse por ser, não a realidade, mas apenas um outro sintoma? Assim, escandalizamo-nos quando descobrimos a fonte das especulações políticas de Rousseau em não disfarçados

devaneios eróticos e fantasias sexuais (como no nono livro das *Confissões*); achamo-nos demasiado dispostos a desacreditar as primeiras, argumentando que estes últimos foram a sua *causa*, sem entender que este argumento é uma faca de dois gumes, e que o processo pode ser visto, precisamente, como o retorno a uma fonte comum da poesia e da política, dos impulsos eróticos e políticos, marcando uma reintegração da consciência fragmentada do mundo contemporâneo.

As meditações de Schiller são, na verdade, das primeiras reflexões sobre as antinomias da revolução cultural: somente após a mudança revolucionária é que o novo homem, a natureza humana pós-aquisitiva, pode vir a existir; mas o Terror (e, em nossa época, o stalinismo) permanece como uma advertência de que expurgos não podem completar um processo para o qual os homens não estão ainda prontos ou, em outras palavras, para o qual as condições sociais objetivas ainda não estão maduras. É de se concluir, então, que a revolução pode ser bem sucedida, em última análise, somente quando os homens estejam psicologicamente receptivos às suas exigências, isto é, quando ela não é mais necessária? O Schiller maduro não era mais um radical, é claro; e quando a revolução cultural é entendida como um *substituto* da revolução social, como é com freqüência a concepção ocidental, ela pode ser suspeita de exercer uma função bem diferente da que tem numa sociedade pós-revolucionária, como a China de hoje, por exemplo.

Entretanto, o sistema de Schiller oferece uma outra saída prática, de gênero ligeiramente diferente, e é esta que constitui a parte hermenêutica de sua doutrina. A noção de uma realização da liberdade na arte se torna concreta somente quando, em *Sobre a Poesia Ingênua e Sentimental*, Schiller desce ao detalhe da obra de arte ela mesma, ensinando-nos, aí, a ver a própria construção técnica da obra como uma *figura* da luta pela integração psíquica em geral, a perceber nas imagens, na qualidade da linguagem, no tipo de construção do enredo, as próprias figuras (de maneira imaginária) da liberdade.

Na obra de arte, a oposição anterior entre o estado natural e o estado civilizado é recapitulada pela distinção entre uma poesia concreta, a do poeta "ingênuo" ou primitivo, e a poesia abstrata dos tempos modernos, a obra dos artistas "sentimentais" — a palavra conota uma combinação de "sofisticado", "intelectualizado" e "artificial". Da poesia "ingênua" podemos, em certo sentido, falar *ex post facto*. Tais obras existem, particularmente na literatura grega; mas precisamente porque elas refletem uma espécie de experiência concreta total, não há realmente nada que possamos dizer sobre elas, pois tudo o que dissermos, qualquer termo que usemos, já pressupõe uma fenda nessa plenitude. Assim, mal podemos falar do poeta "ingênuo" como tal, pois a própria marca desse poeta é que ele se eclipsou

enquanto subjetividade separada, aboliu (ou melhor, nunca conheceu) a distância entre o sujeito e o objeto, a qual é o signo dos tempos modernos, de nossa queda do estado natural.

Assim, se é difícil caracterizar a poesia "ingênua" de qualquer modo que não seja o de uma experiência de plenitude concreta, as variedades de poesia moderna ou "sentimental" podem ser computadas quase que por dedução, como as várias permutações possíveis da relação entre forma e matéria, entre sujeito e objeto, entre a mônada doravante isolada e o mundo do qual foi apartada. Obviamente, haverá uma diferença essencial entre uma literatura que se detém na situação do sujeito abandonado e uma que descreve a natureza do mundo caído e sem sentido que a circunda. A primeira pode ser caracterizada como um modo *elegíaco*, enquanto a última é *satírica*. E, na medida em que a sensibilidade moderna, incapaz de qualquer genuína reunificação concreta ou identificação com o mundo, ainda sonha com tal estado de plenitude e tenta projetar uma visão empobrecida de como poderia ser esse estado, há espaço ainda para uma terceira possibilidade lógica, a saber, o *idílio*, cuja irrealidade está inscrita na própria tenuidade de sua realização poética.

Esses padrões de possibilidade estão longe de se reduzirem a mera questão de gênero, e, na verdade, o modelo de Schiller é susceptível de aplicação a qualquer dimensão da obra de arte, quer seja ela estilística ou psicológica, histórica ou ideológica. Na *Estética* de Hegel, com sua visão da história artística como um conjunto de relações cambiantes entre os pólos do sujeito e do objeto, bem como na *Teoria do Romance* de Lukács, com seu esquema de classificação subjetivo/objetivo, o modelo básico é achatado, a fim de adquirir uma progressão temporal, e se torna o alicerce para uma teoria da história. No *New Criticism* americano, talvez inconscientemente, o *insight* crucial de uma queda do "ingênuo" para o "sentimental" é reexpresso em termos de dissolução da sensibilidade poética, tornando-se então um instrumento analítico preciso para determinar o grau e a espécie de abstração poética num dado texto. Nas obras de Northrop Frye, as classes do gênero são de novo invocadas para simbolizar os modos mais concretos de nossa relação com o Ser. Mas todas essas revisões de Schiller, que indicam a riqueza de seu modelo básico, permanecem idealistas em sua natureza; e o retorno ao próprio Schiller serve para nos fazer lembrar a intenção política original por detrás do sistema. Quando essa intenção é perdida, o pensamento especulativo se torna fútil e acaba num dos numerosos e bem definidos becos sem saída: culmina numa "teoria da história", ou substitui a hermenêutica política por uma hermenêutica religiosa, ou — finalmente e de modo mais característico — acaba por se envolver num movimento estéril e circular de uma tipologia, pesando os fenômenos com um

sistema estático de classificação. Tais sistemas, quer no Lukács da fase inicial, em Frye, ou nos *Tipos Psicológicos* de Jung, são sempre um sinal do pensamento histórico detido no meio do caminho, um pensamento que, na estrada para a história concreta, se apavora e tenta converter seus *insights* em essências eternas, em atributos entre os quais o espírito humano oscila.

Como apontamos, o modelo de Schiller era uma máquina hermenêutica que permitia ao crítico identificar a experiência concreta da obra de arte com os problemas mais amplos da liberdade — primeiro no nível psicológico da integração da personalidade e do princípio do prazer; e depois, além deste, no próprio nível político. Não era tanto uma questão de relacionar esses níveis um com o outro, ou de explicar um deles nos termos do outro, mas de fornecer uma série de equações transformacionais, de modo que as declarações intrínsecas e puramente literárias sobre a obra de arte, feitas de dentro, pudessem ser traduzidas para os códigos inteiramente distintos do psicológico ou do político, sem prejuízo para a estrutura coerente e completa em-si-mesma de qualquer um destes sistemas.

Mas o pensamento de Schiller é mais diagnóstico que profecia. Um neoclássico, para quem a Utopia é essencialmente encontrada no passado da Grécia antiga, seu pensamento é limitado pelos horizontes da burguesia alemã de sua época; e mesmo em questões de arte, a síntese entre o ingênuo e o sentimental, o natural e o autoconsciente, que sua teoria parece projetar, acaba por ser pouco mais do que teatro de costumes e uma meditação sobre as lições da Antigüidade. Seria tentador, e dialeticamente simétrico, dizer que a visão de Schiller é completada pelo romantismo que a sucede cronologicamente, e que a visão da nova arte e do novo mundo que ele era constitucionalmente incapaz de configurar foi realizada nesse movimento. Mas, de um ponto de vista teórico, o romantismo foi novo apenas não intencionalmente: pode, na verdade, ser concebido como o modo pelo qual toda uma geração tentou se proteger — como um organismo desvia o choque — da transformação estupenda, total e sem precedentes do mundo no meio ambiente doravante estéril e materialista do capitalismo burguês. Todas as posturas feudais e os devaneios políticos, toda a atmosfera de objetos religiosos e medievais, o retorno a sociedades mais antigas, mais hierárquicas ou primitivas, tudo isso deve ser entendido, primeira e principalmente, como mecanismos de defesa. Entretanto, não é falso dizer que um *certo* romantismo vem a realizar o sistema de Schiller, a re-inventar profeticamente sua visão de liberdade, no espírito e na letra, na poesia como na política: "neste momento", diz o porta-voz desse novo romantismo, "quando as autoridades na França estão fazendo grotescas preparações para celebrar o centenário do romantismo, nós declaramos por meio desta

que esse romantismo — cujas rebarbas históricas estamos dispostos a transpor, mas nesse caso, que *rebarbas!* — consiste cabal e essencialmente, neste ano de 1930, na negação dessas autoridades e dessas comemorações; que, para ele, cem anos é apenas como se fosse a sua infância; que o que foi erroneamente chamado de seu período heróico não pode, com toda a honestidade, ser considerado nada mais do que os gemidos de um ser que só agora começa a fazer sentir o seu desejo através de nós. . . !"[32]

Pode parecer incongruente reivindicar para o surrealismo — "a resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta ou supra-realidade, se podemos assim chamá-la"[33] — o lugar dessa renovação da imaginação natural ou ingênua, da síntese do espontâneo e do consciente, delineada pelo sistema de Schiller, embora ausente dele; e isso, especialmente, quando a imagem surrealista pareceria um candidato mais apropriado para a lógica, mas impossível, quarta permutação da relação schilleriana de sujeito e objeto: a pura produção da matéria, da qual o pólo sujeito foi efetivamente eliminado. Entretanto, o pensamento de Schiller é dialético na medida em que, nele, os fenômenos são definidos uns em contraposição aos outros — contrapostos à sua situação, suas circunstâncias, os impulsos que são designados a superar. Para Schiller, lembremo-nos, os impulsos antagônicos a serem superados e aplacados, o *Stofftrieb* e o *Formtrieb*, eram ainda relativamente simétricos, de modo que sua resolução podia ainda tomar formas harmoniosas. E se — num período posterior de evolução sócio-econômica — esses impulsos deixarem de se equilibrar reciprocamente? E se a predominância esmagadora de um deles, ou a sua mútua reorganização em algo muito mais monstruoso e opressivo, inevitavelmente imprimir sua deformidade ao próprio movimento que procura libertar-se dela, como músculos que pudessem se desenvolver irregularmente contra um obstáculo irregular?

Por volta de 1920, aquilo que Schiller tinha chamado de *Formtrieb* tomou imensa primazia sobre seu rival na gradual humanização da natureza, na organização do sistema de mercado. Pouco a pouco, na era comercial, a matéria como tal deixou de existir e deu lugar a mercadorias, que são formas intelectuais, ou formas de satisfações intelectualizadas: vale dizer que na era das mercadorias, a necessidade como impulso puramente material e físico (como algo "natural") foi substituída por uma estrutura de estímulos artificiais, anseios

---

32. André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Paris, 1969), p. 110.
33. *Manifestes du surréalisme*, pp. 23-24.

artificiais, de tal forma que não mais é possível separar, neles, o verdadeiro do falso, a satisfação primária da satisfação do luxo.

Eis porque o surrealismo se apresenta, antes e acima de tudo, como uma reação contra o intelectualizado, contra a *lógica* no sentido mais amplo do termo, incluindo não só a racionalidade filosófica, mas também o "interesse" corrente do mundo burguês dos negócios e, em última instância, o próprio princípio da realidade. A imagem surrealista é, assim, um esforço convulsivo para rachar as formas de mercadorias do universo objetivo, fazendo-as colidir umas com as outras com imensa força: "Et surtout, beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!" A definição da imagem dada por Reverdy, como uma interconexão violenta e arbitrátria de duas realidades tão distantes e não relacionadas quanto possível, que os surrealistas adotam para si mesmos, é extraordinariamente fiel à noção de Schiller de que a liberdade emerge da neutralização de impulsos opressivos; exceto que, agora, o impulso para o consumo volta-se sobre si mesmo, suas contradições internas transformando-se no motor de sua autodestruição.

Mas é a teoria da narrativa dos surrealistas que talvez ilustre de maneira mais notável o modo pelo qual eles se propõem a despertar o amortecido mundo exterior ao nosso redor. É, na aparência, uma recusa total da narrativa: Breton odeia romances, considerando a descrição obrigatória de cenários físicos a mais degradante rendição ao princípio da realidade, uma vez que, nela, o nível puramente perceptual das coisas, a que corresponde nosso nível mais superficial de consciência, é tomado como se fosse o próprio ser. Isso vale dizer que o que há de mais interessante no mundo físico em que nos movemos (e as grandes "promenades surréalistes" de *L'Amour fou* e de *Le Paysan de Paris* aí estão para nos fazer lembrar com que paixão os surrealistas amavam as ruas reais de Paris) é menos uma função da arquitetura pitoresca do que das bizarras justaposições e dos eventos e objetos casuais da vida da cidade. Estes últimos não só permitem uma identificação psíquica: servem também de pretexto para uma liberação de energia psíquica, que estaria de outro modo represada.

Breton, como Freud, concebe o psíquico como uma interminável fantasia não interrompida, que continua sob a superfície insípida da vida consciente, uma espécie de melodia sem-fim, ou "murmúrio inesgotável", o qual, no nível verbal, é canalizado pela técnica da escrita automática. É precisamente o fato de o romance reproduzir a *descontinuidade* da vida consciente que o torna sem valor do ponto de vista do surrealismo, este último visando nada menos do que a recons-

trução da continuidade primeva do inconsciente.[34] É uma frase interminável, na qual podemos irromper a qualquer momento, no meio de qualquer tipo de atividade: "Exatamente agora, enquanto estou sentado à minha escrivaninha, a voz do inconsciente está me falando sobre um homem saindo de uma vala, sem, é claro, identificá-lo para mim. Se eu insistir um pouco, ele oferecerá uma representação razoavelmente detalhada: não, decididamente, não conheço mesmo esse homem. Mas quando eu escrever isso, ele já terá desaparecido. . ."[35]

Na teoria freudiana, o conteúdo manifesto ou a estória superficial do sonho não é simplesmente a dissimulação de um desejo inconsciente reprimido; é a dissimulação de uma satisfação-fantasia reprimida e inconsciente desse desejo. Há assim, não uma, mas *duas* estórias funcionando na topologia do psíquico, uma consciente e a outra reprimida. De fato, essa noção era tão importante para Freud que por muito tempo ele supôs que a fantasia inconsciente tivesse ocorrido na realidade: daí a teoria da sedução infantil dos neuróticos. No nível histórico, de fato, ele manteve até o fim sua crença no assassínio real e físico do pai primevo, através do qual, para ele, fundou-se a civilização. Mas, mesmo no domínio do psiquismo individual, mais tarde, quando tinha abandonado a hipótese da sedução na infância, ele nunca deixou de insistir no seu valor dramático ou narrativo, como uma *cena*. Do mesmo modo, nunca deixou de salientar a natureza essencialmente figurativa do pensamento inconsciente ou regressivo. Vale dizer que para Freud não há tal coisa como um instinto ou impulso (*Trieb*) em estado puro ou físico: todos os impulsos são mediados pelas imagens ou fantasias, por sua linguagem-objeto, por aquilo que Freud chama, numa expressão para a qual é difícil encontrar uma tradução adequada, a "Vorstellungsrepräsententz" ou "den Trieb repräsentierende Vorstellung",[36] a "presentifica-

---

34. É sob o signo deste impulso absoluto em direção da continuidade, parece-me, que qualquer análise completa do estilo da prosa de Breton teria de ser feita. Nela, a flexão do aparato retórico — aposições, partículas lógicas, inversões, elipses, cláusulas subordinadas e elaboradas qualificações — não só impõe a dupla exigência da atenção do leitor para com o passado e o futuro como um sistema sintático entrelaçado no interior da seqüência de sentenças; mas também, e acima de tudo, designa uma lógica mais profunda, uma soterrada porém irresistível continuidade de pensamento subterrâneo, à qual os recursos fazem alusão irrevogável, e sobre a qual são inexoravelmente carregados para frente.

35. *Manifestes du surréalisme,* pp. 116-117.

36. Ver Paul Ricoeur, *De l'interprétation*: *Essai sur Freud* (Paris, 1965), pp. 120-153, e também J. Laplanche e J. B. Pontalis, "Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme", *Temps modernes* n.º 215 (dezembro 1963), pp. 1833-1868.

ção representacional". É essa linguagem-objeto do inconsciente que os surrealistas visam trazer à superfície.

Assim é que um contato casual com um objeto exterior pode nos fazer "lembrar" de nós mesmos mais profundamente do que qualquer coisa que ocorra na empobrecida vida de nossa vontade consciente. Sem que saibamos, os objetos ao nosso redor têm vida própria em nossas fantasias inconscientes, nas quais, irradiando mana ou tabu, fascínio ou repulsa simbólica, eles se apresentam como palavras ou hieróglifos do imenso rébus do desejo.

Assim como com as coisas — com a "descrição" — assim é com as pessoas, com as "personagens" daquilo que poderia ser a mais genuína história que contamos a nós mesmos, mas que é, mais freqüentemente, uma articulação morta, racionalmente censurada, dos mais convencionais estereótipos imaginários: "a personagem circunstancial e inutilmente detalhada de todas as notações [dos romancistas convencionais] leva-me a supor que eles estão se divertindo às minhas custas. Não me poupam nenhuma das hesitações sobre sua personagem: será ele loiro, qual deveria ser seu nome, deveríamos vê-lo pela primeira vez no verão? Tantas questões, resolvidas de uma vez por todas pelo simples acaso. . ."[37] Assim, o primeiro impulso falso, gostaríamos de dizer, inautêntico, dos romancistas, é querer *decidir*, estabelecer de uma vez por todas os contornos, os traços de suas personagens por decreto: como se na vida real as pessoas não surgissem para nós como símbolos inconscientes, levando uma segunda vida em nossas fantasias, da qual somos apenas gradual e parcialmente conscientes; como se o próprio interesse de contar estórias não fosse a lenta e autônoma transformação das personagens sob seu próprio impulso, diante de nossos olhos, o processo narrativo vindo, assim, a parecer uma espécie de meditação interior, mais do que um comunicado de jornal. Isso, mais do que qualquer outra coisa, explica a posição privilegiada que Lautréamont tem para os surrealistas, em cujas obras o leitor pode surpreender a própria emergência de imagens, fantasias e personagens saídas da vazia ociosidade do estado consciente; nas quais o assunto do livro — da maneira mais concreta possível — é precisamente a sua elaboração, seus tropeços, suas hesitações, a súbita irrupção de largos trechos de automatismo ou de continuidade psíquica e narrativa. O que Breton diz da personagem Mathilda, em *O Monge*, de Lewis — "a mais comovente criação que devemos creditar a este modo *figurativo* na literatura. . . menos uma personagem do que uma tentação contínua"[38] — é válido, até em maior medida, para as ficções de Lautréamont, as quais são tão cla-

37. *Manifestes du surréalisme*, p. 15.
38. *Manifestes du surréalisme*, p. 25.

ramente energia, nas quais as categorias conscientes de sujeito e objeto são tão essencialmente dissolvidas, ou transcendidas, que tão tangivelmente correspondam à "Vorstellungsrepräsententz" de Freud.

Assim, para insistir neste termo de Breton, que corresponde ao uso freudiano e ao nosso próprio vocabulário hermenêutico, não é demais dizer que, para o surrealismo, um enredo genuíno, uma narrativa genuína, é aquela que pode representar a própria *figura* do Desejo: e isso não só porque no sentido freudiano o puro desejo fisiológico é inacessível como tal à consciência, mas também porque, no contexto sócio-econômico, o desejo genuíno corre o risco de se dissolver e se perder na vasta rede de pseudo-satisfações que constitui o sistema de mercado. Nesse sentido, o desejo é a forma que a liberdade toma no novo contexto comercial, uma liberdade que nem mesmo percebemos ter perdido, a menos que a concebamos em termos, não só do apaziguamento, mas também do despertar, do Desejo em geral.

O efeito liberador e extasiante da prática surrealista pode ser explicado, precisamente, por essa noção de figuração. Colocando-a em termos ligeiramente diferentes, podemos observar que, ao contrário do que geralmente se supõe, a escrita automática inclui um momento reflexivo, uma dimensão de autoconsciência: assim, Breton recrimina os que "geralmente ficam satisfeitos em deixar suas penas correrem pela página, sem se importar em observar o que está acontecendo dentro deles nesse momento — sendo que essa autoconsciência é, entretanto, mais fácil de apreender e mais interessante de ser contemplada do que a da escrita consciente comum".[39] É essa dimensão reflexiva de textos aparentemente irrefletidos, puramente automáticos, que mais do que qualquer outra coisa explica a posição incerta do surrealismo histórico, de um ponto de vista estritamente literário: em si mesmos, esses textos são locais e contingentes, e seu efeito depende sem dúvida dos acidentes de nossas próprias fantasias e fascinações. É somente quando são percebidos como *exemplos* de surrealismo que eles novamente começam a assumir as cores mais fortes de sua origem. Vale dizer, se preferirmos, que a *idéia* do surrealismo é uma experiência mais liberadora do que os textos concretos. O próprio Breton dificilmente tinha outra coisa em mente quando excluiu os assim chamados "dissidentes de direita", os surrealistas demasiado empenhados nos valores últimos da arte e da produção de um objeto artístico. Mas podemos ir ainda além: pois o quase físico alargamento de nosso ser produzido por essa idéia — análogo, nisso, bem como em suas causas, às páginas mais extensas de Whitman ou Hart Crane — é o correspondente exato da reverberação do texto pelo sentido figurativo

39. *Manifestes du surréalisme,* p. 116.

mais amplo ou pela generalização que está por detrás dele. Assim, nas enumerações de Whitman, os itens individuais finitos são destacados tendo em contraposição o contexto do geral, na verdade, do universal, que eles representam. Do mesmo modo, opera no surrealismo um processo hermenêutico, no qual o Desejo é identificado por detrás de todos os desejos individuais e limitados a um sistema associativo particular, no qual a Liberdade é sentida, por instinto, sob as liberdades mais limitadas e contingentes da imagem e da linguagem. Acostumamo-nos, em nossa época, a fazer do concreto um fetiche, por meio do qual normalmente compreendemos o particular. Entretanto, os efeitos aqui em questão demonstram que, ao contrário, o particular pode ser uma escravidão em certas circunstâncias, e que nessas circunstâncias é precisamente o movimento da abstração que pode vir como uma libertação. Assim, quem fala do surrealismo como uma reflexão sobre as figuras do Desejo, está ao mesmo tempo descrevendo uma técnica para libertar a subjetividade do desejo singular limitado, o desejo que é "só isso", sendo, portanto, a renúncia de outros desejos; uma técnica para a satisfação, mediante tal liberação, de todo desejo, do Desejo como uma força.

Essa nova satisfação que Schiller, voltando-se para o estado natural, chamava felicidade é, na versão surrealista, melhor expressa pela palavra *mistério*. Na verdade, a posição dos dois termos nos dois sistemas é análoga, e há também no surrealismo algo da dualidade superposta que encontramos na descrição que Schiller faz do estado natural, e por razões bem parecidas. Pois não há nada a dizer sobre o sentimento do mistério: é, em si mesmo, simplesmente um sinal de que o muito ansiado alargamento de nosso ser, a liberação do peso repressivo do princípio da realidade, ocorreu; que a vida mais uma vez repentinamente se transformou em qualidade, recapturando de algum modo sua razão original de ser. Se quisermos dizer mais sobre esse valor relativamente inefável, precisamos passar a uma terminologia mais precisa, ou pelo menos mais articulável. É nesse ponto que os surrealistas recorrem àquelas palavras associadas às experiências privilegiadas, nas quais o senso de mistério é mais freqüentemente liberado: o amor, o sonho, o riso, a escrita automática, a infância. Elas descrevem, porém, as condições externas, as situações essenciais do princípio do prazer, mais do que a qualidade desse princípio.

É isto dizer que o surrealismo, como teoria e como prática, conserva para nós a atualidade incandescente que tinha na sua época? A resposta está contida na pergunta: pois a teoria permanece atual, enquanto a prática deixou de sê-lo. A razão disso não está apenas naquela contradição entre o texto e a idéia que descrevemos acima. Está também profundamente arraigada nas próprias condições históricas,

e pode talvez ser melhor compreendida se nos voltarmos para a espécie e natureza das imagens que associamos com o surrealismo — não tanto as imagens, como os próprios objetos, a misteriosa sucata, inexplicáveis artefatos que parecem portar uma mensagem escondida, o letreiro que salta de uma vitrina como se fosse uma coincidência miraculosa ou um presságio levemente disfarçado, os melodramas classe B, a flora e a fauna da cidade, cujo valor emblemático é sublinhado por sua presença sob a forma de fotografias, incluídas no próprio texto dos livros, como se fosse necessário que se apresentassem ao leitor com uma densidade extraverbal, um quociente de realidade tangível que, por si, lhes confere a opacidade do objeto onírico e lhes permite resistir à tenuidade verbal e ao empobrecimento do padrão do sonho.

Esses objetos — zonas do acaso objetivo ou da revelação sobrenatural — são imediatamente identificáveis como produtos de uma economia ainda não inteiramente industrializada e sistematizada. Vale dizer que a origem humana dos produtos desse período — sua relação com o trabalho do qual eles surgiram — ainda não foi totalmente encoberta; em sua produção, ainda exibem traços de uma organização artesanal do trabalho, enquanto sua distribuição é ainda assegurada por uma rede de pequenos comerciantes. A publicidade, nas dimensões a que estamos tão acostumados, mal se desenvolveu; na verdade, os próprios anúncios — o *affiche*, o homem-sanduíche de *Ulisses* ou a pintura rudimentar numa parede vazia, que foi introdução original de Gertrude Stein ao nível prestigioso das pinturas a óleo — podem ainda ser apreendidos como objetos de fascínio em si mesmos. Assim, o que prepara esses produtos para receber o investimento de energia psíquica, característica de seu uso pelo surrealismo, é precisamente a marca semi-esboçada e não apagada do trabalho humano, do gesto humano que há neles; são ainda gesto congelado, não ainda completamente separados da subjetividade, permanecendo assim potencialmente tão misteriosos e expressivos quanto o corpo humano.

É por esta razão que eles permanecem sempre ligados a um determinado estágio de nosso desenvolvimento sócio-econômico. Isso podemos ver mais claramente quando nos voltamos para esse estágio, já completo e agora histórico, com uma nostalgia que é a do subúrbio pela cidade tradicional prestes a se extinguir. Breton não parece ter sido consciente do grau em que a própria possibilidade da imagem surrealista é historicamente condicionada, embora fosse muito consciente do caráter histórico da materialidade desta: "O maravilhoso", diz ele, "não é idêntico em todos os momentos da história; obscuramente participa de uma espécie de revelação geral, da qual apenas o detalhe nos é transmitido: *ruínas* românticas, o *manequim* moderno, ou qualquer outro símbolo apto a despertar a sensibilidade humana

em dada ocasião. . ."[40] O manequim: verdadeiro emblema da sensibilidade de toda uma época, totem supremo da transformação da vida pelos surrealistas — no qual o próprio corpo humano se nos apresenta como um produto, no qual a importuna consciência de uma outra presença, como no terror dos olhos azuis da boneca que nos fita, a secreta premonição de uma voz sem vida de algum modo prestes a se dirigir a nós, tudo isso simboliza emblematicamente a descoberta central, feita pelo surrealismo, das propriedades dos objetos que o rodeavam. Basta-nos justapor o manequim, como símbolo, aos objetos fotográficos da pop art, à lata de Sopa Campbell, às fotos de Marilyn Monroe, ou às curiosidades visuais da op art; basta-nos trocar o ambiente de pequenas oficinas e balcões de lojas, o mercado de pulgas e as bancas nas ruas pelos postos de gasolina ao longo das auto-estradas americanas, pelas lustrosas fotografias nas revistas, ou pelo paraíso de celofane da *drugstore* americana, a fim de perceber que os objetos do surrealismo se foram sem deixar sinal. Daí, no capitalismo que podemos chamar de pós-industrial, os produtos que nos são oferecidos serem completamente desprovidos de profundidade: seu conteúdo plástico é totalmente incapaz de servir como condutor de energia psíquica, se podemos assim nos expressar. Qualquer investimento da libido em tais objetos é obstruído já de início, e podemos nos perguntar se é verdadeiro que nosso universo de objetos é doravante incapaz de fornecer algum "símbolo apto a despertar a sensibilidade humana", se não estamos na presença de uma transformação cultural de proporções extraordinárias, uma ruptura histórica inesperadamente absoluta em sua natureza.

Basta invocar — não tanto como um conceito plenamente desenvolvido, mas como um mistério essencial e como signo de um problema a ser explorado — o vocabulário mais antigo da natureza, que era ainda o de Schiller, para que percebamos a extensão da transformação já completada. Pois não é precisamente a humanização final e total do mundo que está em questão aqui, a liquidação final dos últimos bolsões que restam de uma economia mais antiga, "natural", como na agricultura, a subordinação definitiva de todas as formas de produção ao próprio sistema de mercado, com sua centralização mediante computação, sua estandardização compulsória? Não assinala isso o estabelecimento final do reino do puramente humano sobre a terra, da *antiphysis*? Sob essa luz, o romantismo dos surrealistas se torna mais claro, pois a natureza deles era precisamente a cidade, à qual eles se ligavam com aquele anseio profundo que os românticos satisfaziam mediante a presença da paisagem; e isso eles puderam fazer, ironicamente, apenas porque a economia francesa da época era

40. *Manifestes du surréalisme,* p. 26.

retrógrada e arcaica, e se apresentou para eles como vestígio do natural. Doravante, entretanto, é a própria memória da natureza que parece enfrentar a obliteração.

2.

> L'aînée, celle qui ne parle pas! l'aînée, ayant le même âge! Mnémosyne qui ne parle jamais!
> Elle écoute, elle considère.
> Elle ressent (étant le sens intérieur de l'esprit),
> Pure, simple, inviolable! elle se souvient.
> Elle est le poids spirituel. Elle est le rapport exprimé par un chiffre très beau. Elle est posée d'une manière qui est ineffable
> Sur le pouls même de l'Être.
>
> — Paul Claudel, *Cinq grandes odes*

É nesse contexto que a originalidade da reflexão e dos escritos de Herbert Marcuse deve ser apreendida. Sua obra, que toma a forma de um comentário sobre Hegel e Marx, sobre Freud e Schiller, visa exatamente repensar esses sistemas anteriores, bem como suas conseqüências, à luz do contexto sócio-econômico inteiramente novo do capitalismo pós-industrial que começou a surgir no final da Segunda Guerra Mundial. O novo contexto é aquele no qual a possibilidade de eliminar definitivamente a pobreza e a fome, pela primeira vez na história, vai de mãos dadas com a possibilidade técnica de um controle sem precedentes e de uma total organização no domínio da vida social. Não é uma evolução inteiramente tecnológica nem inteiramente política: as utopias puramente científicas de alimentação marinha e de um governo mundial soam vazias, enquanto as análises de classes mais antigas não mais parecem aplicáveis a uma situação na qual não há mais "agentes" visíveis do processo histórico, na qual as classes trabalhadoras assimilaram os valores e a política da burguesia, enquanto a "elite do poder", em comparação com os tipos mais antigos de classes dirigentes, freqüentemente se assemelha mais a títere do que senhor das enormes forças à sua disposição.

Abundância e controle total: tal é o contexto paradoxal no qual Marcuse se prepara para repensar Freud e Marx, reavaliar a clássica oposição entre felicidade individual e organização social, com a qual ambos estavam preocupados. De fato, suas reflexões sobre a cultura podem ser tomadas como uma espécie de inversão irônica das feitas por Freud em *O Mal-Estar na Civilização*, que estabelecia uma interdependência irreversível e inevitável entre o progresso na evolução da sociedade e a infelicidade no psiquismo reprimido do indivíduo, entre

a autonegação individual e o desvio de energia psíquica para objetivos coletivos. Para Marcuse, do outro lado do grande divisor de águas do capitalismo pós-industrial, as coisas não parecem mais as mesmas. São precisamente a crescente liberdade sexual, a maior abundância material e maior consumo, o acesso mais livre à cultura, melhor habitação, os benefícios educacionais mais amplamente acessíveis e a maior mobilidade social, para não falar na mobilidade proporcionada pelo automóvel, que constituem o acompanhamento da crescente manipulação e das mais sofisticadas formas de controle da mente, do cada vez maior aviltamento da vida espiritual e intelectual, uma degradação e desumanização da existência. Assim é que, quanto mais felizes somos, mais certamente nos rendemos, sem perceber, ao poder do sistema sócio-econômico.

É esse aspecto do pensamento de Marcuse que confere renovada atualidade ao antigo debate platônico sobre a natureza do bem: sua análise levanta, precisamente, o problema da felicidade e força-nos a perguntar se as pessoas podem saber o que é bom para elas, se o bem social pode ser julgado em termos de um sentimento subjetivo de contentamento, num mundo no qual a lavagem cerebral e a manipulação existem como mecanismos cotidianos. Ao mesmo tempo, seus livros têm sido alvo da clássica objeção à confiabilidade do rei filósofo ou da elite filosófica que, supõe-se, fazem os julgamentos finais sobre o bem da sociedade, na ausência de uma voz digna de confiança entre as próprias pessoas.

Parece-nos, entretanto, que o problema é colocado de maneira mais proveitosa se visto do outro lado, e que o ímpeto, a persuasão e a unidade básica da obra de Marcuse podem ser melhor sentidos se invertermos as prioridades conceituais e tomarmos como seu tema básico, não a felicidade, mas a natureza do próprio *negativo*. De fato, o que sua discussão da dinâmica dos instintos em Freud tem em comum com sua doutrina sociológica, fundamentada em Marx, bem como com suas posições táticas expressas em *Tolerância Repressiva e Ensaio Sobre a Liberação*, é a noção de que a sociedade de consumo, a sociedade da abundância, perdeu a experiência do negativo em todas as suas formas, que somente o negativo é frutífero em última análise, tanto de um ponto de vista cultural como individual, que uma existência genuinamente humana só pode ser atingida pelo processo de negação.

Assim vista, a relação de Marcuse com Adorno e a Escola de Frankfurt torna-se uma relação entre o prático e o teórico. Pois enquanto Adorno delineou a *teoria* do pensamento negativo ou crítico (ou de uma "dialética negativa"), enquanto em seus ensaios sobre literatura, filosofia ou música ele investigou os efeitos do enfraquecimento do negativo na superestrutura, as obras de Marcuse podem

ser consideradas explorações da infra-estrutura psicológica e sócio-econômica da mesma transformação histórica maciça.

Encontramos, essencialmente, as mesmas circunstâncias operando em todos os níveis da vida moderna, político ou psicológico, da ação ou da contemplação. A mudança básica à luz da qual toda a teoria de Freud deve ser repensada é o colapso da família, o desaparecimento do pai autoritário, isto é, da opressão ao nível da unidade celular da família. Com essa liberalização, o complexo de Édipo e o superego enfraquecem-se acentuadamente, de modo que, ao mesmo tempo, o indivíduo aparentemente liberado não mais dispõe da saída para a genuína individualidade psíquica que outrora a revolta contra o pai lhe oferecia. O ego do homem moderno "encolheu a tal ponto que os multiformes processos antagônicos entre id, ego e superego não podem se desdobrar em sua forma clássica... Sua dinâmica original torna-se estática: as interações entre ego, superego e id coagulam-se em reações automáticas. A corporificação do superego é acompanhada da corporificação do ego, manifestando-se nos traços e gestos congelados, produzidos em ocasiões e horas apropriadas. A consciência, progressivamente menos sobrecarregada pela autonomia, tende a reduzir-se às tarefas de regular a coordenação individual com o todo."[41] Do mesmo modo, no nível social, a carga ostensiva da repressão social e da sublimação forçada desaparece: as velhas restrições, características de um período de "acumulação primitiva de capital psíquico", cederam lugar à "dessublimação repressiva", na qual a sociedade da abundância sexual encoraja a atividade sexual aberta, mas especializada, como um modo de reduzir a infelicidade consciente dentro do sistema, de barrar a insatisfação consciente com o sistema, oferecendo compensações, ao mesmo tempo, pelo necessariamente progressivo empobrecimento do ambiente, de um ponto de vista emocional ou libidinal, fenômeno que descrevemos acima.

No nível político, a anulação do direito de revolta contra o pai se reproduz como um desaparecimento de qualquer possibilidade efetiva de contestar o sistema em geral. O enfraquecimento da luta de classes, a assimilação das classes trabalhadoras à burguesia, é a condição objetiva para essa neutralização universal; e, com a extensão dos meios de comunicação, até o conteúdo e os gestos da revolta se esgotam, no sentido em que os animadores da televisão falam em "exaustão" de seu material pela superexposição. Nesse sentido, pode-se dizer que a tolerância em nossa sociedade é genuinamente repressiva, na medida em que oferece os meios de difundir as idéias

---

41. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization* (New York, 1955), pp. 90, 93-94.

mais perigosas e subversivas: não é a censura que é o meio mais eficaz de destruir um movimento ou uma personalidade revolucionária potencialmente ameaçadores, mas sua transformação em moda.

A atenuação do complexo de Édipo, o desaparecimento da luta de classes, a assimilação da revolta ao valor tipo entretenimento — essas são as formas que o desaparecimento do negativo assume na sociedade afluente do capitalismo pós-industrial. Nessas condições, a tarefa do filósofo é a restauração da própria idéia de negação, quase extinta sob a universal subserviência ao que existe. Essa idéia, juntamente com os conceitos de natureza e de liberdade, foi reprimida e soterrada pelo princípio da realidade. Essa tarefa Marcuse formula como a revivificação do impulso utópico. Pois, enquanto na sociedade anterior (como na clássica análise de Marx) o pensamento utópico representava um desvio da energia revolucionária para ociosos anelos e satisfações imaginárias, em nossa época a própria natureza do conceito de utopia sofreu uma inversão dialética. Agora é o pensamento prático que em toda parte representa uma capitulação ao sistema e se ergue como prova do poder desse sistema em transformar até seus adversários em reflexo de si mesmo. A idéia utópica, ao contrário, mantém viva a possibilidade de um mundo qualitativamente distinto deste nosso mundo, tomando a forma de uma inflexível negação de tudo o que existe.

Assim, podemos dizer que para Marcuse é o conceito utópico — "a tentativa de delinear um conceito teórico de cultura acima do princípio do desempenho"[42] — que doravante, absorvendo e substituindo a função que a arte tinha para Schiller e para os surrealistas, encarna a versão mais recente de uma hermenêutica da liberdade. Pode-se dizer que o pensamento utópico une os impulsos filosófico e artístico, transcendendo-os ao mesmo tempo; é filosofia tornada concreta, é arte que toma como seu objeto, não produtos e obras, mas a própria vida. O impulso para a fantasia, o único no qual o princípio do prazer se mantém puro e não reprimido, nega, agora, o mundo real existente, o mundo "realista", e prepara um futuro para este. Adorno também mostrara, a seu modo, que a produção de obras de arte em nossa época é minada por poderosas contradições internas, e que os objetos de arte resultantes são imediatamente absorvidos na imensidão do que existe. Marcuse vê na nova sensibilidade e na nova política sexual uma aplicação do impulso artístico à criação de um novo estilo de vida, a uma realização concreta do impulso utópico.

Mas os limites políticos da nova sensibilidade são inerentes à própria noção de uma hermenêutica: suas implicações políticas só se

42. *Eros and Civilization* p. 144.

tornarão claras quando ela própria for entendida como um ensaio geral da utopia, um anúncio da liberação social concreta final. As liberdades imediatas e contingentes do novo estilo de vida devem, portanto, funcionar como *figuras* da Liberdade em geral. Sem esse movimento característico do particular para o geral, que descrevemos acima, da experiência individual para a liberação universal que ela representa, essas liberdades permanecem uma questão de narcose individual, de salvação individual apenas, em meio ao naufrágio coletivo. Estamos agora, de fato, em melhor posição para resolver o problema tradicional da felicidade que evocamos acima; pois somente quando a felicidade individual, o contentamento subjetivo, não for positivo (no sentido de saciedade final pela sociedade de consumo), mas *negativo*, como uma recusa simbólica de tudo que a sociedade tem a oferecer, é que a felicidade pode recuperar seu direito de ser concebida como medida e ampliação das possibilidades humanas.

A obra de Marcuse, entretanto, não se esgota com essa descrição, pois ao mesmo tempo em que desenvolve a urgência vital do pensamento utópico, lança também os fundamentos para a própria possibilidade de tal pensamento. Ao mesmo tempo em que desenvolve uma nova hermenêutica, estabelece as condições de existência da atividade hermenêutica em geral. Esse alicerce teórico toma a forma de uma profunda e quase platônica valorização da memória, da anamnese, na existência humana. De fato, não é exagero dizer que Mnemosine desempenha quase a mesma posição emblemática e mitopoética, no pensamento de Marcuse, que as divindades Eros e Tânatos ocupam na metapsicologia de Freud.

O valor funcional da memória pode ser julgado pelo fato de que, para Freud, ela é a própria fonte do pensamento consciente, este último sendo "meramente um *detour* da lembrança da gratificação... em direção à idêntica *cathexis* da mesma lembrança, a qual deve novamente ser alcançada pela via das experiências motoras."[43] Devido ao caráter de diagnóstico de tantos escritos de Freud, somos tentados a conceber a memória principalmente em termos de dor, de trauma, enquanto, na verdade, a função primária da memória está a serviço do princípio do prazer. "A memória da satisfação", diz Marcuse, "está na origem de todo pensamento, e o impulso para recapturar a satisfação passada é a força motora oculta por detrás do processo de pensamento".[44]

A origem do pensamento utópico torna-se clara, pois é a memória que serve como mediadora fundamental entre o dentro e o fora, entre o psicológico e o político, cuja separação descrevemos acima, no

43. Citado em *Eros and Civilization*, p. 29.
44. *Eros and Civilization*, p. 29.

início deste ensaio. É porque conhecemos, no início da vida, uma plenitude de gratificação psíquica, porque conhecemos uma época anterior a toda repressão, uma época na qual, como na natureza de Schiller, a esmerada especialização da consciência mais sofisticada da fase posterior ainda não tinha ocorrido, uma época que precede à própria separação do sujeito de seu objeto, que a memória, mesmo a memória obscurecida e inconsciente desse paraíso pré-histórico do psiquismo individual, pode realizar seu profundo papel terapêutico, epistemológico e mesmo político. Seu "valor de verdade está na função específica da memória em preservar promessas e potencialidades que são traídas e mesmo renegadas pelo indivíduo amadurecido e civilizado, mas que foram certa vez realizadas em seu discurso passado e que nunca são completamente esquecidas".[45] A energia primária da atividade revolucionária deriva dessa memória de uma felicidade pré-histórica, que o indivíduo pode recuperar somente por sua exteriorização, por seu restabelecimento para a sociedade como um todo. A perda ou repressão do próprio sentido de conceitos como felicidade e desejo toma, assim, a forma de uma espécie de amnésia ou embotamento desmemoriado, que a atividade hermenêutica, a estimulação da memória como negação do aqui e agora, como projeção da utopia, tem como função dissipar, restaurando para nós a clareza e força originais de nossos impulsos e desejos mais vitais.

A teoria da memória, de fato, oferece uma inesperada justificação teórica para modelos sociais apriorísticos como o de Schiller, pois podemos dizer que tal argumento, aparentemente indefensável, é, por assim dizer, o disfarce conceitual que a memória toma. É como se os filósofos do século XVIII fossem capazes de reinventar a verdade psicológica da existência individual somente ao se imaginarem no ato de deduzir, pela razão, as características do estado histórico da natureza e da sociedade humana original em geral. Assim, o que parecia extremamente abstrato, mostra ser concreto num nível totalmente diferente e inesperado. As famosas palavras de Schiller sobre os objetos da natureza ganham uma nova e profunda ressonância: "Eles *são* o que nós *fomos*; eles são o que uma vez mais devemos nos tornar. Fomos Natureza como eles, e nossa cultura deve nos levar de volta à Natureza, pelo caminho da Razão e da Liberdade. Eles são, portanto, a representação de nossa infância perdida, que será eternamente cara a nós; por esse motivo, eles nos enchem de uma certa tristeza. Ao mesmo tempo, eles simbolizam para nós a mais elevada consumação possível no domínio do Ideal, e por essa razão despertam em nós a mais nobre exaltação."[46] Mas o que Schiller

45. *Eros and Civilization*, p. 18.
46. *Philosophische Schriften*, p. 210.

considerou ser a origem hipotética da humanidade acaba sendo apenas o modo errôneo com que a razão interpretou mal a pré-história do psiquismo individual.

A posição de Marcuse com relação a Freud é em muitos aspectos marcadamente semelhante à de Schiller em face da filosofia crítica kantiana. Esta última se propusera explorar as precondições conceituais daquilo que já existe, a formular as condições necessárias de possibilidade das experiências de percepção sensorial e de beleza, de livre arbítrio. Schiller, como vimos, continua a deduzir as condições de possibilidade; mas essas são agora as precondições, não de um estado existente, mas hipotético. Em outras palavras, Schiller deseja determinar como o psiquismo humano deveria ter sido estruturado para que uma personalidade genuinamente livre e harmoniosa se tornasse um dia uma possibilidade real; mas, nos próprios termos do argumento, permanece a alternativa lógica de que tal ser não existe e não pode nunca existir.

Do mesmo modo, enquanto a teoria dos instintos de Freud destina-se a explicar a estrutura de fenômenos mentais reais existentes, da histeria, das neuroses e psicoses, o uso que Marcuse faz dessa teoria tem um alcance mais especulativo e hipotético. Visa descrever as condições de possibilidade de uma sociedade da qual a agressão será eliminada e na qual o trabalho eroticamente gratificante será concebível. Assim, por exemplo, a engenhosa hipótese de um "super-id materno"[47] destina-se a mostrar como, num futuro utópico, os reclamos aparentemente contraditórios do princípio do prazer e de alguma forma de moralidade social poderiam harmonizar-se e ser justificados pela topologia dos instintos.

Certamente, há sempre a possibilidade de que tal sociedade seja precisamente impossível. E essa alternativa final, que o modelo apriorístico deixa em aberto para nós, é a fonte do realismo de Marcuse, de sua lembrança insistente de que a salvação não é de modo algum historicamente inevitável, de que nem mesmo nos encontramos numa situação pré-revolucionária, quanto mais revolucionária, e que o sistema total pode ainda ser bem sucedido em apagar da face da terra a própria memória do negativo, e com ela a memória da liberdade.

Ademais, qualquer que seja o resultado, agrada-me contemplar, por mais um instante, o obstinado renascimento da idéia de liberdade em três formas profundamente diferentes, em três momentos profundamente distintos da história: sua re-invenção pelo dramaturgo-his-

---

47. *Eros and Civilization*, p. 209. Este é talvez o equivalente psíquico, para Marcuse, da valorização do estágio de comunismo matriarcal na evolução social, que encontramos em Marx e Engels.

toriador, sonhando os gestos heróicos de eloqüência política em sua minúscula cidade-estado aberta aos campos, estimulado pelas novas de vitórias revolucionárias ali onde, dentro de poucos anos, o choque dos exércitos napoleônicos faria a terra tremer; pelo poeta, percorrendo seu mágico parque de diversões em busca dos presságios de neon do acaso objetivo, detrás do rébus alucinatório da cena de rua, ouvindo sem parar a salva de artilharia da infindável e corrompida pacificação militar do império colonial; pelo filósofo, no exílio desse imenso projeto habitacional que é o Estado da Califórnia, lembrando, despertando de novo, re-inventando — em meio às fileiras de produtos nos supermercados, em meio ao barulho das auto-estradas e ao sinistro formato dos capacetes dos policiais do trânsito, em meio ao incessante tráfego das esquadrilhas de aviões militares de transporte por sobre sua cabeça, e, por assim dizer, além deles, no futuro — a quase extinta forma da idéia utópica.

III.

ERNST BLOCH E O FUTURO

> Esta deve ser nossa palavra de ordem: reforma de consciência, não através do dogma, mas através da análise da consciência mística que ainda não se fez clara para si mesma. Concluir-se-á daí que o mundo há muito sonha com algo em relação ao qual basta ter uma idéia clara para realmente possuir. Resultará que não se trata de uma questão de ruptura conceitual entre o passado e o futuro mas do *completamento* dos pensamentos do passado.
>
> — Marx, Carta a Ruge (1843)

Alegoria e Comunismo são companheiros estranhos. Se, como acredito, compreende-se melhor a obra de Ernst Bloch como tentativa de fazer pelo marxismo o que os quatro níveis de significado fizeram pelo cristianismo medieval — fornecer uma técnica hermenêutica de grande flexibilidade e profundidade —, resta então, pairando sobre todo o projeto, a sugestão de uma afinidade maior entre marxismo e religião ainda por ser elaborada, a suspeita de que Bloch não é tanto um filósofo marxista, nem mesmo um filósofo marxista da religião, mas (nos termos da sua descrição de Thomas Münzer) um "teólogo da revolução".

A noção de que o marxismo é, ele próprio, uma forma de religião é um dos principais argumentos do arsenal anticomunista. Sem dúvida, a idéia é de que ele é uma religião envergonhada, que não se

reconhece como tal. Tal argumento sempre me pareceu uma faca de dois gumes, como reprovação do marxismo, pois a assimilação deste à religião reduziria as religiões ao estatuto de ideologias puramente seculares. Em outras palavras, a analogia reveladora é neste ponto não tanto aquela entre marxismo e religião mas aquela entre religões e marxismo. De modo geral, sempre me pareceu que o não crente reforça a posição do seu adversário por sua tendência (propriamente supersticiosa, pode-se dizer) a atribuir ao crente uma experiência espiritual e psicológica intrinsecamente de outro tipo, *sui generis.* E isto, ainda que a literatura teológica admita, desde o início, que a fé deva ser descrita essencialmente como aspiração à fé, que a sua natureza não está na apreensão da presença de Deus mas do seu silêncio, de sua ausência; em suma, admita que, basicamente, não há diferença real entre o crente e o não crente.

O que o marxismo tem em comum com o cristianismo é, primeiramente, uma situação histórica: apresenta hoje aquela reivindicação de universalidade e aquela tentativa de estabelecer uma cultura universal próprias ao cristianismo nos anos de declínio do Império Romano e no ápice da Idade Média. Não surpreende, portanto, que seus instrumentos intelectuais devam apresentar uma semelhança de estrutura com as técnicas (entre elas a análise figural) através das quais o cristianismo assimilou populações de culturas diferentes e sem relação. A hermenêutica medieval cumpria duas funções essenciais: uma doutrinária, para satisfazer as necessidades intelectuais e filosóficas dos fiéis; outra missionária, visando a absorção das atitudes culturais e religiosas daqueles ainda fora da Igreja (como na assimilação das festas pagãs às cristãs).[48] Semelhanças mais superficiais derivam desta missão histórica comum ao marxismo e ao cristianismo: por exemplo, se os trabalhos de Marx e Engels tornaram-se o que pejorativamente se denomina escritos sagrados, fontes de citações abusivas e más interpretações, isto decorre menos de uma paródia inconsciente da Bíblia do que da estrutura essencial de uma cultura universal mesma e da posição central, dentro dela, dos textos e epístolas em torno dos quais ela se organiza, textos que servem como uma linguagem comum ou código, constituindo, não um conjunto de soluções, dogmas ou conteúdos universais impostos, mas um conjunto de problemas comuns, uma forma comum de entender as situações culturais mais heterogêneas.

De uma forma mais limitada, o problema de uma hermenêutica marxista surge toda vez que é necessário determinar o lugar do que podemos chamar literatura de direita, seja ela a literatura conser-

48. Ver Michel Van Esbroecè, *Herméneutique, structuralisme et exégèse* (Paris, 1968), pp. 113 ss.

vadora tradicional do passado, de um Flaubert ou de um Dostoiévski, ou em nossos tempos uma literatura fascista de grande qualidade, como no caso de Wyndham Lewis ou Drieu, ou Céline. Se, como os marxistas sempre o dizem, algo como uma filosofia de direita não é possível, algo como um sistema fascista é uma contradição em termos, não um pensamento mas a miragem de um pensamento; se isto, em verdade, explica o fato de que as revoluções fascistas foram sempre obrigadas a emprestar sua roupagem da esquerda e a disfarçar-se como nacional "socialismos", então a opinião manifesta e a posição de tais autores reacionários pode ser considerada uma aparência fenomênica, racionalização e mascaramento para uma fonte de energia básica de que eles não têm consciência (de modo análogo ao modelo freudiano do inconsciente). Uma hermenêutica marxista assumiria então a tarefa de devolver àquela energia a direção política que de direito lhe pertence, fazê-la novamente disponível a nós. "O fato da autêntica originalidade e especificidade de um pensamento como o marxista não significa que tal pensamento, que prescinde de empréstimos do exterior, não possa ao mesmo tempo compartilhar de um legado."[49] A filosofia de Bloch oferece uma das formas que este processo de reconversão — a expropriação de monumentos culturais aparentemente estranhos ou antagônicos — pode assumir, embora não a única possível, como espero mostrar mais adiante.

Esta operação hermenêutica pode ser localizada em diferentes níveis. Devemos, por exemplo, distinguir entre o que Paul Ricoeur denominou hermenêutica negativa e positiva, entre a hermenêutica de suspeição e a hermenêutica de restauração de algum sentido original esquecido.[50] Entre a hermenêutica como desmistificação, como processo de destruir ilusões, e a hermenêutica que oferece um acesso renovado a uma fonte essencial de vida. Para Ricoeur, naturalmente, a última não pode ser pensada senão como algo *sagrado*, de modo que a única forma de hermenêutica positiva por ele concebível permanece essencialmente religiosa. Por outro lado, a hermenêutica negativa está em sintonia com a filosofia moderna, com as críticas da ideologia e da consciência ilusória que encontramos em Nietzsche e em Marx, em Freud — Bloch nos diz: "Para Freud, o conteúdo manifesto do sonho é essencialmente tempo de carnaval, do uso das máscaras; a interpretação do sonho é a quarta-feira de cinzas que se segue".[51] Através destas características simétricas e irreconciliáveis — desmis-

---

49. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt, 1959), p. 1380.
50. Ver Ricoeur, *De l'interprétation*, pp. 33-44.
51. *Das Prinzip Hoffnung*, p. 91.

tificação e restauração essencial de um acesso — os requisitos para qualquer hermenêutica autenticamente eficaz e concreta estão dados, e podemos apreciar a engenhosidade com que Bloch consegue satisfazer a ambas em termos laicos.

Podemos, porém, igualmente apreciar as várias propostas de hermenêutica segundo outros parâmetros. A exegese medieval, por exemplo, com seus quatro níveis de significação pode ser pensada como uma operação essencialmente vertical ou, se preferirem, idealista: um modo de introduzir uma crescente riqueza conceitual num objeto que permanece relativamente estático. A hermenêutica de Bloch, contrariamente, encontra sua riqueza na própria variação de seus objetos, enquanto seu conteúdo conceitual de partida permanece relativamente simples, relativamente inalterado: assim, pouco a pouco, para onde quer que olhemos, tudo no mundo torna-se uma versão de certa figura primordial, uma manifestação daquele movimento em direção ao futuro e à identidade derradeira com um mundo transfigurado que é a Utopia, cuja presença vital, por trás de qualquer distorção, sob qualquer nível de repressão, pode ser sempre detectada, não importa quão fragilmente, pelos instrumentos e dispositivos da esperança.

Daí o caráter verdadeiramente enciclopédico da obra fundamental de Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (*O Princípio Esperança*) que é menos uma escada ascendente de formas como a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel do que a exploração vasta e desordenada das manifestações da esperança em todos os níveis de realidade: do propriamente ontológico, na análise central e crucial do tempo humano, abrindo-se em leque para atingir a psicologia existencial (o significado de fenômenos como ansiedade e desaponto), a ética (o estudo da esperança institucionalizada em ideais e valores tradicionais), a lógica (as categorias conceituais do possível), a ciência política — a de tipo comunal, no estudo de várias teorias do estado e das organizações sociais, e a de caráter marxista, na análise de estratégias revolucionárias —, o planejamento social inerente à concepção de Utopias de toda sorte, a *Technik* — não somente no sentido das conquistas científicas do mundo futuro, mas também em termos das formas com que são alteradas nossas relações com os objetos à nossa volta —, a sociologia — na forma de uma análise da satisfação do desejo na publicidade e na cultura popular — e, finalmente, a crítica ideológica e literária, em sua explicação abrangente dos arquétipos da Utopia em arte, mito e religião. Deste modo, *O Princípio Esperança* é necessariamente assistemático na sua própria concepção: demasiadamente longo ou breve, seu esquema essencial pode ser exposto em poucas páginas ou expandido indefinidamente de modo a abarcar as realidades infinitas do próprio mundo.

Tal exploração, entretanto, não se inicia sem uma atenção preliminar voltada para suas condições de possibilidade, sem uma contemplação inicial dos processos pelos quais estas figuras da Esperança — do movimento imperceptível de tudo em direção à Utopia, do futuro que se agita em seu convulsivo mas microscópico trabalho no interior da menor das células do vasto universo — fazem-se conhecer por nós como *Spuren* no mundo interior e exterior: traços, rastros, marcas e sinais, "signaturas de todas as coisas, estou aqui para ler". O caráter central deste conceito em Bloch pode ser contrastado com o mundo quebradiço de Benjamin, da escritura e do fragmento alegórico, no qual o sinal incompreensível sobrevive como a marca de um desastre esquecido; ou com a teoria do "traço" de Derrida, onde somente o puro movimento temporal da própria significação, à medida em que se deposita no objeto ou na letra, é retido, fixado, sem nenhum senso definitivo da direção ou do significado de tal movimento.

Em Bloch, o traço é simultaneamente objeto externo e experiência imediata: sua autenticidade é garantida, antes de qualquer interpretação intelectual consciente, pelo simples fato do espanto com que nos detemos diante destes emblemas brilhantes nos quais um segredo insistente, todavia inteiramente pessoal, parece estar oculto. A filosofia aqui reencontra as suas origens como uma elaboração concreta do espanto que sentimos diante do próprio mundo: quantos filósofos, observa Bloch, "permaneceram fiéis às indicações implícitas neste começo? Poucos assumiram a atitude de questionar o espanto para além da obtenção de uma primeira resposta".[52] O espanto é, portanto, para Bloch (para usar uma terminologia filosófica diferente), uma das modalidades possíveis mais concretas de nosso ser-no-mundo; o correlato, no nível subjetivo, de uma disposição objetiva do próprio mundo: "Assim como a obscuridade do instante vivido representa um pólo da consciência antecipadora e da disposição antecipatória do mundo, o 'espanto verdadeiro' (*Realstaunen*) representa o outro pólo, tendo com conteúdo a franca adequação; e cada qual atrai poderosamente o outro — a intenção simbólica do 'Em Geral' e do Ômega aponta para a obscuridade do Alpha ou da mais íntima proximidade. O espanto é a fonte, sempre propulsora e sempre oculta, do instante vivido na obscuridade, ou começo do mundo que, nas inscrições de seu estuário, pela primeira vez se torna consistente e se dissolve."[53] Portanto, o real filosofar começa em casa, bem abaixo das abstrações oficiais da tradição metafísica, na própria experiência vivida e nos menores detalhes, no corpo e em suas sensações, nas próprias fontes da palavra enquanto esta vem a ser. Isto explica a

---

52. Ernst Bloch, *Spuren* (Frankfurt, 1960), p. 286.
53. *Das Prinzip Hoffnung*, pp. 353-354.

presença, em toda a obra de Bloch, destes pequenos esboços expressionistas, freqüentemente tão enigmáticos quanto um "koan" zen-budista, esboços que se alternam regularmente com dissertações filosóficas mais formais, como para reiteradamente nos fazer retornar a uma renovação de pensamento mais primordial no próprio espanto.

No esquema de Bloch há lugar para as realidades menores de igual modo que para as maiores e mais apocalípticas, para o simples, modesto, no sentido germânico: se não Biedermeier, então pelo menos a simplicidade do que ele chama "Tao campesino", exemplificado em Hebel e Jeremias Gotthelf (que ocupa em sua constelação de valores um lugar análogo ao de Leskov para Benjamin) — a felicidade finita da janela iluminada nos campos, do retorno da terra arada, do descanso após o trabalho como símbolo e figura, a seu modo, da satisfação utópica.

Este aspecto da sensibilidade de Bloch deve ser nitidamente distinto daquela mística da paisagem campestre que encontramos em Heidegger, assim como se deve diferenciar a experiência de espanto em Bloch dos mistérios ritualísticos do *Seinsfrage* heideggeriano. Bloch recusa a "questão metafísica" tal como Heidegger a formula (por que existe o ser e não o nada?), na mesma medida em que para ele o ser é precisamente incompleto, em processo, não ainda totalmente aí: o que espanta, portanto, não é o ser propriamente, mas a latência do vir-a-ser em ação, os sinais e a prefiguração do ser futuro. É por esta razão que devemos pensar as epifanias de Bloch, em contraste com as de Heidegger (penso, por exemplo, no quadro de Van Gogh — sapatos de camponês sobre uma cadeira — evocado em *A Origem da Obra de Arte*), como dramáticas, não líricas, envolvendo não a percepção contemplativa do existir da trama do mundo tal como emerge de um objeto central em repouso, mas a agitação convulsiva no interior dos objetos, uma agitação que se manifesta no tempo. Daí o conteúdo de *Spuren* como um debruçar-se sobre estranhas anedotas e experiências peculiares, como uma reconsideração de destinos paradoxais, de lendas irônicas, de objetos dotados de poderes inesperados: o que "dá o que pensar", o que se expressa mais propriamente em narrações do que em descrições. Na medida em que o espanto constitui uma percepção, implícita ou explícita, do futuro oculto no interior daquilo que existe, ele já carrega em si um fio de enredo, a trajetória do ainda inacabado, a luta do incompleto para liberar-se da informidade do presente: "Em suma, é bom também que se pense através de fábulas. Isto porque há muita coisa que não se esgota no acontecer, ou mesmo no bom relato do acontecido. As coisas possuem um modo estranho de permanecer em movimento, há um problema aqui em algum lugar, está apontando em certa direção ou dando início a uma descoberta. Tais estórias não são simplesmente re-contadas (erzäh-

len), pois também levamos em conta (zählen) o que se está fazendo ouvir através delas, aguçamos os ouvidos: Quem vai lá? Uma inesperada Mark! emerge das circunstâncias perfeitamente normais; ou também uma Mark! que já estava lá revolve traços e exemplos de sua presença em toda sorte de acidentes insignificantes. Nossa atenção é dirigida para um Mais ou Menos que deveria nos fazer refletir ao contar estórias ou contar estórias ao refletir; um Mais ou Menos que não está bem certo, porque não está em sintonia conosco e tudo mais. Através de tais estórias, muito pode ser captado, não de uma forma grandiosa e desenvolvida, ou pelo menos não do mesmo modo. Tentemos assinalar e comentar o modo como estas coisas atraíam a atenção: carinhosamente, sublinhando no ato de contar e, ao sublinhar, servindo ao que era relatado. São pequenos segmentos de vida e de outras coisas que de certo modo não foram esquecidos; hoje em dia muita coisa vale a pena jogar fora. Mas o velho impulso lá estava também: ouvir estórias, boas e inconseqüentes igualmente, estórias de diferentes tipos e tempos distintos, estórias dignas de nota que, se chegam a seu fim, devem acabar nos emocionando. É a leitura de traços em toda parte, em todas as direções, dividida de modo variado em partículas e pedaços. A longo prazo, tudo o que encontramos, tudo o que notamos em particular é um e o mesmo."[54]

1.

Ano que vem em Jerusalém!

— Antiga reza judaica

Ao que me parece, qualquer descrição da ontologia de Bloch deve distinguir nitidamente o sistema *filosófico* — para o qual existe uma forma certa e uma forma errada de apresentar a realidade humana, para o qual os juízos de verdade e falsidade existem como categorias válidas — de seu uso *hermenêutico*, no qual o "falso" não é senão um disfarce do "verdadeiro", no qual o que está errado num nível puramente conceitual pode, em última instância, liberar uma verdade secreta que habita no seu interior como uma figura e que lhe empresta até mesmo a vitalidade que possui.

Do ponto de vista filosófico, trata-se antes de tudo da questão do tempo e de sua adequada explicação. Pois o que choca o observador casual da história da filosofia é a falta de atenção dada ao futuro como tal, como se houvesse algo de essencialmente frívolo numa con-

54. *Spuren*, pp. 15-16.

sideração daquilo que ainda não existe diante do muito que já existe. Nisto os filósofos se assemelham a Terêncio Varrão, "o mais instruído dos romanos", que "dizem ter esquecido o tempo futuro na primeira versão de sua gramática latina".[55]

Não basta, entretanto, garantir um lugar para a temporalidade: até mesmo Bergson, nos tempos modernos o primeiro a revelar a essencial espacialidade dos conceitos lógicos e a insistir na especificidade e peculiaridade do tempo vivido e da *durée* em oposição a tais conceitos, não conseguiu desenvolver uma formulação adequada para a realidade do tempo. Pois, à medida em que a definiu como processo ou mudança, num outro sentido ela é sempre a mesma a qualquer instante. Bergson nunca conseguiu lidar com a categoria fundamental que governa a experiência do futuro, que é precisamente o *novum*, o completa e inesperadamente novo, o novo que espanta pela sua absoluta e intrínseca imprevisibilidade. Para Bergson, "o novo é percebido e celebrado apenas sob a forma das mudanças gratuitas no estilo da moda... meramente como o oposto abstrato da repetição, em verdade freqüentemente como o mero reverso da uniformidade mecânica".[56]

Num nível mais profundo, entretanto, no seio das emoções existenciais ou afetos, temos nitidamente disponíveis dois modos diversos de visualizar o futuro e, anteriormente a qualquer formulação conceitual, nossas próprias emoções desenvolvem duas formas, bem diversas e distintas, de viver o tempo. É neste sentido que Bloch distingue os "afetos ou emoções plenos" dos "afetos expectantes": aqueles (avareza, inveja, adoração, por exemplo) são certamente tão temporais quanto estes, no sentido de que também solicitam algo do futuro, são também no seu cerne um tipo de vontade ou desejo. No entanto, os chamados "afetos plenos" projetam seu desejo num espaço psíquico que é propriamente irreal; projetam o que Bloch denomina "futuro inautêntico". Pois pedem a satisfação num mundo inteiramente idêntico ao do presente exceto pela posse do objeto particular desejado e ausente no presente. Tais afetos são primitivos e infantis na medida em que resultam em encantamentos mágicos, numa evocação do objeto em questão na medida da aspiração por ele, ao mesmo tempo em que se mantém o resto do mundo, e o próprio desejo, magicamente em suspenso, detendo toda mudança e a própria passagem do tempo real. Como se as coisas no mundo não fossem inter-relacionadas e interdependentes da forma mais espantosa e imperceptível. Como se as próprias transformações do mundo necessárias à posse definitiva do objeto aspirado não ameaçassem trans-

55. *Das Prinzip Hoffnung*, p. 4.
56. *Das Prinzip Hoffnung*, p. 231.

formar o próprio objeto, ao ponto em que ele não mais nos atraísse como desejável, nem nos transformar a nós mesmos, ao ponto em que não mais o desejássemos. Portanto, tais emoções ou sentimentos não implicam apenas um certo provincianismo do presente, no qual estamos tão completamente mergulhados que nem podemos imaginar um futuro que seria, na sua constituição, radicalmente *outro*. A sua análise implica também uma certa ética, uma fidelidade ao caráter aberto do futuro, uma vida temporal que aceita a perspectiva do absolutamente inesperado como expectativa única; certeza, não do novo abstrato, mas do novo concreto em sua inimaginável plenitude.

É neste sentido que, por contraste, os "afetos expectantes", de tipo positivo ou negativo, fé e esperança ou ansiedade e medo, visam menos um objeto específico como fetiche de sua vontade do que a própria configuração do mundo em geral ou (o que resulta no mesmo) a disposição ou constituição futura do eu. Do ponto de vista da temporalidade, a experiência da esperança consiste numa tomada de consciência daquela relação com o ainda inexistente, implícita em todas estas emoções, e pode portanto ser assumida como o seu arquétipo estrutural e igualmente como sua manifestação afetiva mais concreta.

Neste ponto, intervém no sistema de Bloch um mecanismo de autojustificação que, de um modo ou de outro, se mostra um elemento necessário e constitutivo em toda a filosofia moderna: uma espécie de hipótese sobre a censura conceitual, uma explicação para o tipo de resistência intelectual que impediu o sistema filosófico em questão — na medida em que ele se apresenta como a verdade — de ter sido pensado antes de tal momento particular da história intelectual. Tal mecanismo (a espacialidade, para Bergson; a má fé, para Sartre; o esquecimento da questão ontológica, para Heidegger; a censura, para Freud; a consciência de classe, para Marx) assume, em Bloch, a forma do que ele chama de *Sperre* ou "bloqueio": a resistência da lógica estática ao próprio conteúdo do novo, a qualquer abertura autêntica para o futuro; e esta ansiedade diante do futuro, esta fuga diante do novo, encontra uma racionalização conceitual no mito do presente absoluto, na idéia de que existe algo como a plenitude do ser e que, por esta razão, torna-se ontologicamente possível algo como um instante presente do tempo, pleno e autônomo.

Paradoxalmente, entretanto, esta hipóstase do presente, em última análise, resulta na glorificação do passado; e a mais obstinada versão filosófica do mito de um presente absoluto — já vimos sua versão revolucionária em Marcuse — é a doutrina platônica da anamnese, da memória como um retorno às fontes perdidas da plenitude antes do nascimento. Para Bloch, em verdade, a doutrina da esperança não tem apenas um mas dois adversários filosóficos fundamentais:

niilismo e anamnese. Ou seja, a experiência da esperança não tem apenas um mas dois opostos: ansiedade e memória. A estrutura do niilismo, como veremos de modo breve, é simplesmente o avesso ou o negativo daquela correspondente à doutrina da esperança; enquanto que a doutrina da memória é, digamos, seu lado obverso, sua absoluta inversão, na qual tudo o que na realidade pertence ao futuro é atribuído ao passado, na qual o tempo é conceitualmente posto de cabeça para baixo.

Daí o diálogo com Freud, pois a topologia deste é o mais impressionante modelo do tempo organizado em torno do passado, um quadro do movimento aparente rumo ao futuro cujo incentivo vital permanece enterrado na primeira infância. Para tal modelo, compreender significa uma operação de volta às origens. O inconsciente freudiano é, portanto, uma não-mais-consciência, uma inconsciência de um mundo e de um eu que, oficialmente, aos olhos do princípio de realidade, deixou de ser. Esta formulação por si já é suficiente para sugerir a direção segundo a qual Bloch vai corrigi-la. Pois, paralelamente a esta não-mais-consciência, há o lugar para um tipo novo e muito diferente de inconsciente, uma lacuna ou horizonte de consciência desta vez formada pelo futuro e não pelo passado: o que Bloch chama de não-ainda-consciência, um ímpeto ontológico do futuro, que age sobre nós como uma maré impelida por aquilo que está invisível abaixo do horizonte, um inconsciente do que ainda está por vir.

Que este inconsciente seja algo distinto de uma "flatus vocis" ou construção puramente lógica, que ele seja capaz de gerar uma energia psíquica ao menos equivalente àquela gerada pelo inconsciente freudiano, pode-se avaliar pela existência de um tipo de possessão psíquica que lhe é específica, correspondente às compulsões da neurose e da psicose freudianas, mas que agora é uma possessão "em branco", doadora de vida, uma possessão orientada para e determinada pelo futuro. É aquela mesma força que Goethe acreditava "ter descoberto na natureza, animada e inanimada, dotada e desprovida de alma, algo que se manifestava apenas em contradições e que não poderia ser formulado em conceitos, tanto menos em palavras. Não era divina, pois parecia irracional; não era humana, pois não tinha inteligência; não era diabólica, pois benfeitora; não era angelical, pois com freqüência traía *Schadenfreude.* Era como a sorte em sua inconseqüência; como a Providência nas relações que revelava. Tudo o que põe limites a nós lhe parecia penetrável; intencionalmente parecia recombinar os elementos mais necessários à nossa existência, eclipsando tempo e estendendo o espaço. Somente no impossível parecia à vontade, expulsando de si o possível, com desdém. A este ser que parecia interpor-se entre todos os outros para separá-los e

uni-los, denominei Demoníaco..."[57] O Demoníaco nomeia a condição de possuído pela vocação, pelo destino, por uma poderosa latência na própria existência. Tais vocações fáusticas marcam seus portadores como seres governados, sendo formas de possessão do mesmo teor que as mais negras compulsões regressivas da doença mental; com a peculiaridade de que eles são guiados para frente pelos seus demônios, em direção ao não-ainda-existente, não para trás em direção à repetição sem-fim de fixações infantis. O Demoníaco é, na verdade, aquilo que preside a toda criação, a toda produção, na medida em que esta representa a forma mais concreta de possessão por uma obra que ainda não existe em parte alguma.

A esta correção filosófica da tradição da anamnese e do modelo do tempo orientado para o passado, corresponde igualmente todo um comentário artístico: assim como há modelos falsos e verdadeiros do tempo humano, há também formas verdadeiras e falsas, autênticas e inautênticas; formas baseadas na mística do passado e formas que revelam o movimento essencial da realidade humana em direção ao futuro. Daí, por exemplo, a distinção de Bloch entre o conto de fadas e a saga heróica, uma distinção baseada não apenas no caráter camponês ou aristocrático de suas matérias-primas e de seus públicos, mas acima de tudo baseada na relação essencial dos contos de fadas com o desejo particular que constitui seu conteúdo privilegiado, com aquelas visões mais ingênuas e emblemáticas do desejo do coração que são a mesa sobrecarregada de pão farto e Würstchen, o fogo aquecedor, as crianças de volta à casa e felizes. A saga heróica, por seu lado, desenvolve-se sob um encanto maléfico; a força do destino paira como uma sentença fatal sobre todos os atos heróicos de suas personagens, mais propriamente fornecendo o símbolo da dominação por um passado que é seu único futuro.

O exemplo mais notável desta construção formal de opostos é encontrado no grande díptico ensaístico, uma das obras-primas de Bloch: "Visão Filosófica da Estória Policial — Visão Filosófica do Romance do Artista". A estória policial é o próprio arquétipo da construção edipiana pois tudo nela, fatos e frases, retira seu valor último e até mesmo seu significado de um evento passado, um evento necessariamente externo à estrutura da obra. Nisto a estória policial mostra uma afinidade profunda com as cosmologias religiosas voltadas para o passado, para as quais o próprio mundo começa com crime e violência: "O que é certo a respeito destas várias versões da metafísica do Édipo, acima e além de seu conteúdo mítico, é que elas refletem, se não com certeza algum crime primordial concebido, pelo menos então a própria obscuridade ou mistério das origens. Todo tipo fun-

57. Goethe, *Dichtung und Wahreit* (Zurich, 1950), pp. 839-840.

damental de procura está relacionado com a forma edipiana, no sentido de que sua incógnita é assumida não tanto como um desconhecido de tipo lógico mas como algo monstruoso, algo confuso para o próprio portador. Nenhum Édipo jamais deu resposta, muito menos solução, para o mistério ontológico mais fundamental, para o enigma somente digno da Esfinge, ou seja, porque algo é, porque o mundo é, antes de mais nada."[58] Para Bloch, este é um enigma cuja resposta está, não no começo, mas na consumação dos tempos, pois o significado do Ser advém, se vier, somente no momento em que o mundo atinge a Utopia, no momento em que tal destinação utópica final se projeta no passado para conferir a este um senso de direção.

Em relação a esta forma regressiva, o "romance do artista" estabelece uma inesperada justaposição: ele também gira em torno de um centro ausente, mas este centro não é mais um segredo sobre um evento passado mas o espaço vazio de uma obra de arte imaginária que, só ela, confere ao herói do romance o direito de ser denominado artista; uma obra de arte cuja ausência permanece como um imperativo estético para o próprio romancista, um imperativo que ele é incapaz, necessária e estruturalmente, de satisfazer. Pois é notório o quanto as descrições de obras imaginárias, de romances, de quadros ou peças musicais não existentes (com a notável exceção talvez das descrições de Thomas Mann em *Doutor Faustus*), não soam verdadeiras, e que tal fracasso não é acidental mas inevitável: a obra de arte não é um objeto (que pode ser representado ou utilizado artisticamente), mas um sistema de relações. Para Bloch, entretanto, este vazio da obra dentro da obra, esta tela em branco no centro, é o lugar mesmo do ainda-não-existente. E é precisamente esta estrutura essencialmente fragmentária e esteticamente insatisfatória, própria ao romance do artista, que lhe confere seu valor ontológico como forma e figura do movimento do futuro incompleto à nossa frente.

Em tudo isto, o sistema de Bloch não opera numa perspectiva "profética" mas a partir de um ponto de vista "crítico", se assim posso dizer. Em outras palavras, estamos no plano do juízo filosófico, não ainda no da interpretação hermenêutica. Quando passamos a este, questões de verdade e falsidade cedem terreno a técnicas de conversão, a modalidades de recuperação daquilo que é autêntico e natural mesmo no interior das formas mais regressivas, ao deciframento das figuras da esperança sob a superficial e imediata realidade do desespero e do destino.

É deste modo que o diálogo com Freud — o ataque à anamnese — cede terreno para o questionamento de Heidegger e da filosofia

---

58. Ernst Bloch, *Verfremdungen*, 2 vols. (Frankfurt, 1963), I, 58.

existencialista, com sua experiência dominante de ansiedade (angústia), com sua ênfase no presente (e não no passado). Neste contexto, o mecanismo de conversão utilizado por Bloch consiste numa troca de sinais, numa transformação do negativo em positivo, que sugere o princípio de base, mais profundo, de que todo negativo de algum modo implica um positivo que o precede ontologicamente; na verdade, que todo negativo pode, deste modo, ser um meio de acesso ao positivo que ele oculta.

Assim, se não se pode refutar uma experiência como a da ansiedade, pode-se pelo menos transformá-la naquela antecipação positiva que é seu correlato. E isto até mesmo no próprio nível fisiológico, onde os concomitantes corporais de ambas as emoções (aceleração cardíaca, suor, pele fria, palidez facial) são idênticos. De fato, uma espécie de prodigiosa ampliação do horizonte existencial, uma espécie de elevação da alma pelo seu próprio esforço basta para transformar a mais aguda ansiedade numa sufocante impaciência, numa expectativa do futuro na qual a alegria e o terror se fundem.

Tal como no caso das sensações fisiológicas, isto se dá também com o niilismo como visão de mundo, e com as visões do tédio e do absurdo, ou com as imagens da cela da morte, que certamente descrevem o sentimento moderno de estar no mundo. O desespero, seja pessoal ou histórico, permanece uma emoção orientada para o futuro, uma emoção que "intenciona" o futuro de forma tão cabal quanto a esperança: somente que projeta o nada em vez da plenitude, o em-vão em vez do supremo. Estamos aqui bastante longe daquela farisaica rejeição ética que a arte moderna e o assim chamado niilismo recebem das mãos de Lukács, por exemplo. Para Bloch, ao contrário, o horror e as emoções negativas são infinitamente preciosos na medida em que também constituem modalidades daquele espanto ontológico elementar que é a nossa forma mais concreta de consciência do futuro latente em nós e nas coisas. Por outro lado, o uso que Bloch faz destas emoções não deve ser assumido como um otimismo fácil de tipo pessoal ou histórico: não se trata aqui de substituir a ansiedade pela esperança, de revelar novos horizontes para o sofredor ou de convertê-lo nos últimos estágios do desespero. Bloch deseja, contrariamente, localizar o positivo *no interior* do negativo mesmo; tomar a este como a própria autenticação daquele que se revela através do negativo. E é bastante elucidativo comparar esta lição com o percurso negativo até Deus que é uma das formas clássicas do misticismo religioso que, segundo a inversão de prioridades próprias a Bloch, pode ser agora visto como uma espécie de prefiguração distorcida de uma verdade laica. A procura do absoluto através da culpa, do pecado e do desespero, através da ausência mesma de Deus, vem, deste modo, servir como uma espécie de figura idealista desta técnica de

leitura da ansiedade como uma das mais poderosas formas de nossa aspiração à Utopia.

Evidentemente, aspirar não significa necessariamente encontrar; e é igualmente evidente que uma filosofia deste tipo, que não pode levar em conta a imortalidade da alma, permanece letra morta a menos que ela enfrente satisfatoriamente a própria questão da morte, de um modo ou de outro. Isto diz respeito tanto ao nível político e histórico quanto ao nível pessoal e ontológico, pois a questão mais urgente da construção socialista é a do sacrifício individual e das renúncias feitas pelas gerações presentes em benefício das gerações do futuro que elas não chegarão a ver.

As revoluções, é natural, têm seus mártires tal como as velhas religiões e é instrutivo comparar os mártires da Igreja com o retrato que Bloch nos fornece de *Thomas Münzer como Teólogo da Revolução*. Pois, num sentido, é a própria fé dos santos cristãos torturados que desqualifica sua agonia existencial para nós. Seu quinhão no Paraíso — embora imaginário — transforma os eventos em decorações da lenda dourada. Está reservado para aqueles que morrem pelo bem — os índios e as tribos indígenas esquecidas, os camponeses massacrados após revoltas nem mesmo registradas nos livros de história, a tortura e o linchamento de agitadores potenciais desde o início dos tempos — dar a mais angustiante visão de uma morte em absoluto desespero. Aqui a obliteração das mentes humanas aparece como uma figura do esquecimento da própria morte: a execução de Münzer assinala não somente o fim da guerra camponesa, mas também — sem dúvida para ele próprio e para os que nele acreditavam — o verdadeiro colapso da própria história como um processo dotado de sentido, como esperança. É com este absoluto que qualquer dialética da história deve em última instância ajustar contas: e a reflexão sobre estes quadros sangrentos, com seus aparatos medievais de tortura — tenaz, roda, flagelo, morte na fogueira — não visa consolar, como a contemplação religiosa, mas precisamente provocar aquela angústia a partir da qual se ratifica a vocação revolucionária.

Deste modo, quando, com razão, evoca o destemor face à morte do revolucionário que, tendo atingido o plano da solidariedade coletiva, não mais possui uma vida individual a perder, Bloch, não obstante, permanece ainda no plano da psicologia empírica, ou da ética política, se assim se pode dizer, não trabalhando com as raízes ontológicas mais profundas da angústia de morte e da própria morte. O apelo aos aspectos tecnológicos da Utopia — o progresso da medicina prolongando a vida, o prospecto de um tipo de extinção relativamente sem dor — são ainda menos satisfatórios neste particular. Não podemos entender a resposta definitiva de Bloch sem um longo percurso através do presente, através do instante mesmo: de um pon-

to de vista temporal, o que caracteriza a morte é precisamente sua estrutura como um instante no qual nenhum futuro (e nenhuma esperança) é, a partir daí, possível.

O instante do tempo é, para Bloch, caracterizado, acima de tudo, pela ausência de qualquer presença real, qualquer plenitude do ser: é um vazio, uma insuficiência, uma espécie de obscuridade. Pensamos nas palavras de Mallarmé que, na linguagem da arte, ressoam com as mesmas reverberações messiânicas: "Não há Presente, não — um presente não existe... À falta de que se manifeste a Multidão, à falta — de tudo. Desinformado aquele que se crê seu próprio contemporâneo..."[59] O presente é, de fato, para Bloch, uma espécie de ponto cego. Seu símbolo grotesco é aquela pintura "primitiva" inserida por Ernst Mach na análise de autopercepção e que mostra, através de olhos próprios um corpo estendido num sofá, visível desde as pernas desajeitadamente escorçadas, mais distantes, até a barba que cai ao longo do peito, vindo da margem ou da moldura de percepção onde supostamente está a cabeça e, através da qual o observador, ele próprio, está olhando.[60]

A obscuridade do presente, a estrutura de sua temporalidade, confunde-se com toda a questão da própria identidade, com o próprio grau em que somos definitivamente capazes de nos reencontrar ou de nos possuir: "Assim é no que diz respeito à não-posse-de-si daquele elemento intensivo do tempo que ainda não se desdobrou temporalmente como processo, como algo que se manifesta enquanto conteúdo. Não é o que está mais longe mas *o que está mais próximo que constitui o mais obscuro*, e isto justamente porque é o mais próximo e o mais imanente; *neste mais próximo está o nó do enigma da existência* (Bloch usa o termo heideggeriano *Da-sein* ou estar-aí). A vida do 'agora', a mais autenticamente intensiva, não se pôs ainda diante de si, não veio ainda a si como algo percebido e revelado: ela não tem nada de um estar-aí, ou seja, de um ser manifesto. O 'agora' do existir, que põe tudo em movimento e em direção ao qual tudo é impelido, é o que há de menos experimentado... Donde o estranho fato de que ninguém jamais *está* realmente *aí*, ninguém jamais vive. Pois viver significa de fato estar presente; não apenas aí estar antes ou depois, não apenas o antegostar ou o 'gostar após'. Significa colher o dia no sentido mais simples e mais fundamental, ter com o 'agora' uma relação real e concreta. Porém, na medida em que nosso estar presente mais próximo, mais próprio e incessante, não é esta 'relação real e concreta com o agora', nenhum ser humano vive realmente, ao menos deste ponto de vista..."[61]

---

59. Mallarmé, *Oeuvres* (Paris, 1945), p. 372.
60. *Verfremdungen*, I, 14.
61. *Das Prinzip Hoffnung*, p. 341.

Eis porque, apesar da ênfase na esperança e no desejo, tais experiências no mundo concreto de nosso aqui-agora imperfeito são sempre, em si, figuras de um desejar que não se revelou ainda para si mesmo: pelo mesmo motivo, os instantes que realizam os desejos mais intensos são, conforme antigo "insight" psicológico, decepcionantes na sua verdadeira essência. Desta forma, o título da aula inaugural de Bloch em Tübingen, "Pode a Esperança Jamais se Frustrar?", surpreendente neste contexto, recebe uma resposta ainda mais surprendente: a esperança é *sempre* frustrada, o futuro é sempre algo *diferente* do que lá procurávamos encontrar, algo ontologicamente "em excesso" e necessariamente inesperado. Deste modo, o negativo é reabsorvido no positivo, não na forma da consolação fácil, mas como uma espécie de "via crucis" da esperança, uma ampliação de nossas antecipações para incluir e encontrar satisfação também em sua negação.

Para Bloch, a alegoria essencial deste processo é a lenda da Helena egípcia, segundo a qual Menelau desembarca na ilha de Faros, ao retornar de Tróia, para lá encontrar uma segunda Helena idêntica à primeira em todos os aspectos, levando-a consigo em seu navio. A Helena egípcia afirma ser a real, desaparecida por obra dos deuses e ali oculta, pura e imaculada, durante os dez anos da Guerra de Tróia, enquanto um simulacro tomou o seu lugar nos braços de Páris. Menelau recusa acreditar. "Confio mais nos sofrimentos suportados na batalha do que em você!" ele grita na versão de Eurípides; porém, com isto, a Helena que está a bordo desaparece, esfumaça-se, e Menelau deve se contentar com a satisfação de seu desejo, uma satisfação idêntica em todos os pontos àquela desejada de há muito e apaixonadamente, no entanto de alguma forma oca no seu cerne, embora *real.* "Em cada satisfação, na medida em que ela possa ser total, permanece uma forma de esperança muito específica cujo modo de ser não é o da realidade presente, *pelo menos da realidade que se oferece de imediato*, e que persiste, plena em seu conteúdo. . ."[62] É esta insatisfação essencial no próprio núcleo da esperança que impele o tempo adiante e que transforma cada desejo contingente numa figura do desejo utópico mesmo, cada presente contingente numa figura da presença última da Utopia. "No entanto, o repouso vem no dia em que a Helena egípcia é dotada de todo o prestígio da Helena troiana."[63]

É elucidativo comparar esta doutrina não apenas com a de Heidegger, mas também, como George Lichtheim lucidamente sugeriu, com a de Sartre, ou pelo menos com a de Sartre de *O Ser e o Nada*,

62. *Das Prinzip Hoffnung*, p. 213.
63. *Das Prinzip Hoffnung*, p. 213.

com quem Bloch mostra algumas semelhanças, a despeito das enormes disparidades cultural e estilística, ao lado de diferenças ainda mais reveladoras. Pois Sartre sempre insiste na natureza vazia do presente que nos projeta em direção ao futuro, mas para ele o vazio vem de uma *carência* e não de um *desejo*; e mostra como a temporalidade deve ser vista como a paixão da consciência para superar esta carência ontológica essencial e atingir aquela derradeira identidade que seria encontrada na união da consciência, ou carência, com aquele ser de que carece, em outras palavras, com o mundo exterior. (De fato, Sartre inclusive esboça uma doutrina das figuras que tal pro-jeção da realidade humana deposita em elementos do mundo exterior — Bloch as denomina "cifras da realidade" — e que uma análise bachelardiana da matéria seria convocada a explorar.)

Porém, de um ponto de vista sartriano, a união da consciência e do ser é uma contradição em termos, permanece para sempre irrealizável. Portanto, é evidente que, para Sartre, o sistema de Bloch é algo que permanece aprisionado à ilusão de ótica que *O Ser e o Nada* tentou exorcizar. A doutrina da Utopia elaborada por Bloch fica assim reduzida a uma espécie de filosofia do como-se, uma espécie de mentira que ajuda a viver.

Tal colocação não é irrespondível do ponto de vista de Bloch. Mas a resposta envolve uma alteração dos seus termos básicos. Pois nos parece claro que, da perspectiva de *O Princípio Esperança*, é o existencialismo que constitui uma ilusão de ótica, gerada pela valorização absoluta do presente como tal. Isto já aconteceu com Pascal, para quem a real e desoladora verdade da existência se revela somente através de uma redução total dela ao instante presente: a realidade torna-se visível, para nós, somente quando nos despimos das miragens e dos "divertissements" ontológicos tanto do passado quanto do futuro e enfrentamos o vazio da vida no presente. Assim também em Sartre, diante de quem se deve dizer que, a despeito de sua ênfase na pro-jeção para frente no tempo, o futuro permanece imaginário no sentido mais mórbido do termo: em verdade, nada atrai mais toda a força corrosiva da ironia sartriano do que a simples vontade de mudar no futuro ou, o que é o mesmo, a vontade de ter mudado no passado — devaneios inúteis ou remorso. Tais vontades têm sua função unicamente no presente: queremos mudar (pense no horror de Electra quando suas fantasias sanguinárias são — como que através de um equívoco terrível — efetivamente realizadas) apenas para nos sentirmos superiores frente a um presente intolerável, apenas para nos dissociarmos mentalmente de uma realidade presente que não cuidamos de ver. Assim Sartre reduz o desejo à sua estrutura, como uma ilusão no presente, enquanto Bloch lê o seu próprio caráter abstrato, sua insuficiência ontológica, como um símbolo e uma causa do

futuro concreto que virá. Não obstante, se tomarmos o sistema de Sartre, não como descrição atemporal da estrutura necessária de toda consciência, mas como uma reflexão aguda particular sobre o sentimento da existência no aqui e agora histórico, no presente vazio do capitalismo industrial moderno, então a história se incorpora novamente ao debate filosófico e torna-se difícil dizer se, a longo prazo, é o sistema de Bloch que se afirma o mais "utópico" no sentido pejorativo da palavra.

Permanece o problema da natureza daquela identidade utópica definitiva que, para Sartre, é impossível e que, para Bloch, constitui o sinal mesmo da realização da Utopia. É neste ponto que *Fausto* se torna relevante para Bloch, cujo trabalho no seu todo pode, de certo modo, ser visto como um imenso comentário ao poema de Goethe — nesta perspectiva, as características peculiares e não usuais de sua dialética podem ser explicadas pela hipótese de que seu marxismo brota, não de Hegel, mas de Goethe, não da *Fenomenologia do Espírito* mas de *Fausto*. Pois lembremos que a obra de Goethe organiza-se em torno do episódio-chave da aposta com o demônio, cujos termos envolvem a recusa ou a aceitação do Instante. A imagem usual de Fausto como a encarnação da insatisfação insaciável e do quase quantitativo anseio por mais e mais experiência é uma simplificação exagerada que não dá conta da resolução da aposta no *Fausto II*. Aqui, a jactância inicial de Fausto — de que ele nunca iria encontrar um instante de prazer tão intenso que o levasse a desejar uma suspensão do tempo — se corrige. E, com a recuperação de terras marítimas, e com o prospecto de uma nova e transformada existência coletiva ("Solch ein Gewimmel möcht ich sehn/Auf freiem/Grund mit Volke stehn!"), aproxima-se um presente para o qual se aplicam precisamente as palavras fatais de tal aspiração. Com esta visão autenticamente concreta e, em verdade, profundamente política, o Instante, pela primeira vez, se despe de seu mistério ontológico: "O *hic et nunc* é o que sempre assume a forma e o ser de uma pergunta (Bloch aqui inverte deliberadamente a fórmula heideggeriana da *Seinsfrage*) que remete para a sua resolução as formas não-adequadas ou semi-adequadas do processo do ser-do-mundo. Porém, é somente através do lampejo de sua identificação que emergiria aquilo que, no mundo todo, só se anuncia e se prefigura implacavelmente como o maravilhoso: figura da identidade... O maravilhoso é o raio que parte igualmente do sujeito e do objeto. À sua luz, não mais existe algo alienado; sujeito e objeto, simultaneamente, deixam de estar separados. O sujeito deixa de existir com a sua propriedade mais verdadeira — o Desiderium; o objeto deixa de existir com a sua propriedade menos verdadeira — a alienação. Esta realização é triunfo, e a deusa do triunfo, como a antiga Nike, apóia-se num único ponto:

como concentração do ser criado e reunido no autenticamente humano..."[64] O fato da salvação de Fausto sublinha uma diferença qualitativa profunda entre tal derradeiro Instante, genuinamente concreto, e aqueles momentos menores nos quais Mefistófeles havia tentado fascinar Fausto e ganhar sua alma.

É através desta noção de uma escada ascendente de formas do instante que *Fausto* se aproxima mais da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, numa semelhança que, não apenas Bloch, mas Adorno e Lukács também apontaram. Se, afinal, é a visão goethiana que triunfa em Bloch, isto se deve ao idealismo essencial do Espírito Absoluto, momento final de plenitude (para Hegel) cuja principal característica é a total eliminação de qualquer vestígio do objeto exterior no sujeito, de qualquer traço de objetividade enquanto tal. O sistema de Hegel, como vimos no exame de Adorno e Marcuse, visa, em última instância, não à reconciliação com o mundo, mas a sua absorção total; a digestão completa do mundo em toda sua contingência e alteridade, sua transformação em ego e em pura subjetividade. Para Bloch, porém, a consciência, no sentido fenomenológico e no emocional, definha sem um objeto, e a supressão final do pólo-objeto é constitucionalmente repugnante. E a fonte viva do seu materialismo pode ser encontrada nesta convicção quanto ao tédio da consciência abandonada a si mesma, quanto à necessidade de um objeto que justifique o trabalho, não no sentido de trabalho no mundo condenado, mas no sentido de atividade de uma natureza superior, goethiana, não alienada, num mundo exterior utópico, agora reconciliado com o ego, mas nem por isto engolido por ele.

O instante faustiano é, evidentemente, apenas um símbolo possível do "derradeiro", entre muitos outros: de fato, a força estrutural do poema de Goethe está na forma como este caráter essencialmente fluido do símbolo é duplicado no interior da própria obra. Pois Fausto nunca vive realmente o momento em questão; ele antes o imagina, como nós imaginamos o próprio poema. E os termos condicionais nos quais as palavras fatais são expressas permanecem como uma marca do caráter essencialmente analógico da fábula no seu todo. Para nós, é impossível imaginar, de fato, o momento utópico, exceto como o inimaginável; logo, uma espécie de estrutura alegórica se insere no próprio movimento progressivo do impulso utópico mesmo, que sempre aponta para algo estranho, que não pode nunca se revelar diretamente mas deve sempre falar por figuras que, estruturalmente, solicitam complementação e exegese. Vamos examinar brevemente algumas destas figuras particulares mas, por ora, basta indicar que

64. *Das Prinzip Hoffnung*, pp. 1549-1550.

arte e religião, com suas expressões alegóricas e simbólicas, derivam desta estrutura alegórica mais profunda do próprio ser.

Existem experiências existenciais que podem ser entendidas como prefiguração de como poderia ser a plenitude de tal instante utópico final: este é o sentido da união mística das religiões e, de uma forma mais concreta ainda, a função mais autêntica da música como um sentimento limitado, no entanto puro, daquela união do interior e do exterior que a Utopia vai estabelecer em todas as dimensões da existência. Na música, o próprio tom é o mais rarefeito ente objetivo que se pode conceber, o qual penetra em nossos ouvidos e funde-se intimamente em nosso ser, sem perder para sempre sua separação essencial de nós como objeto distinto por si próprio. Além disto, a própria sonata é a prova de uma espécie de dialética inerente à experiência musical pela qual a relação ontológica com o tom encontra sua realização naquele desdobramento no tempo, naquele processo e movimento temporal em direção a uma plenitude futura, que conhecemos como forma musical. A música, então, é profundamente utópica, na forma e no conteúdo.[65]

Agora pode ficar mais claro o modo pelo qual o instante utópico, ou de fato a eternidade utópica, se não capaz de abolir a morte, pelo menos é capaz de roubar-lhe a aflição: onde normalmente no instante de sua morte o indivíduo é brutalmente arrebatado ao futuro no qual poderia encontrar sua realização, agora o tempo transfigurado da Utopia oferece um presente perpétuo no qual há uma específica e total satisfação ontológica de cada instante. Em tal mundo, a morte nada tem a levar; não pode causar dano a uma vida já plenamente realizada.

Todavia, há estágios nesta vitória sobre a morte. Pois inicialmente, mesmo em nosso mundo, num certo sentido, morte e instante presente (como vazio e obscuridade) estão relacionados: "A existência não objetivada, o mero fato de existir que ainda não se tornou um *Da-sein* ou presença real para o mundo, está sem dúvida entre as fontes futuras do *vir-a-ser* e da tentativa de externalizar essa existência em um *Da-sein* mediado; mas na medida em que está na raiz deste entrar em processo da existência, ela é também fonte da efemeridade das coisas. E isto na exata medida em que o instante tenha sido incapaz de se externalizar adequadamente, na medida em que o mero fato de existir ainda não tenha se realizado. Mas, uma vez que o *instante central* de nossa existência ainda não se introduziu no processo de sua objetivação e, conseqüentemente, de sua realização, *justamente por esta razão, ele não pode quedar vítima do decair*...

65. Ver em particular "Philosophie der Musik", *in* Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (Frankfurt, 1964), pp. 49-208.

Precisamente porque o próprio cerne da existência ainda não mergulhou no processo e na mudança, ela não pode ser atingida pela transitoriedade aí inerente; face à morte, ela está cercada pelo círculo protetor do ainda-não-em-vida. Todavia, se esse âmago interior do ser pudesse entrar no processo, então até mesmo tal auto-objetivação — em última instância, *auto-intensificação* e, em conseqüência, auto-realização — não mais teria a natureza de um processo: com tal instante emergente o reino devorador de Chronos teria seu fim... Portanto, o cerne da existência — finalmente vindo a ser e tendo nisto, em conseqüência, se realizado — teria se colocado, pela primeira vez, e através desta realização, *fora do alcance* da morte; pois esta teria, com a insuficiência que tem a natureza de processo à qual pertence, se tornado sem efeito, teria, de fato, desaparecido."[66] Tanto é assim que os cidadãos da Utopia, ainda enquanto mortais, conhecerão vida eterna, e esta imortal promessa, estas insinuações intensas, apenas indistintamente perceptíveis, do triunfo sobre a morte estão entre os símbolos máximos da esperança, distorcidos em sua forma religiosa de além-túmulo, e agora recuperados, para nós, com toda a força de exaltação da revolução secular.

2.

> **A Arte é uma antecipação do trabalho tal como ele deve ser praticado em um regime superior de produção.**
>
> — Georges Sorel, *Reflexões sobre a Violência*

Para Bloch, o mundo é um imenso depósito de figuras e a tarefa do filósofo ou crítico torna-se hermenêutica na medida em que ele é chamado a penetrar este "mistério de cada instante vivido"[67] e a decifrar o significado que vibra indistinto sob as fábulas e as obras, as experiências e os objetos que, ao nosso redor, parecem solicitar nossa atenção de uma forma peculiar, pessoal.

Os objetos privilegiados de tal análise hermenêutica são, evidentemente, o mito e a arte. E eles se diferenciam um do outro, não como cultura popular em oposição à cultura sofisticada, mas como conteúdo em oposição à forma. Pois, no mito e no conto de fadas, o ato de desejar, o qual é a mais autêntica dramatização do impulso utópico, constitui o próprio enredo da fábula. E a elaboração do conto de fadas ou do mito é essencialmente um processo de transformação ou

---

66. *Das Prinzip Hoffnung*, pp. 1387, 1390-1391.
67. *Das Prinzip Hoffnung*, p. 1548.

disfarce, ou distorção, ou deslocamento, daquele conteúdo básico, operações que certamente correspondem aos vários tipos de ocultamento frente à censura que Freud descreveu exaustivamente na *Interpretação dos Sonhos.* Somente que, para Bloch, como vimos, não se trata de um desejo pré-histórico, mas de uma aspiração utópica que está oculta atrás dos símbolos dos deuses, ou no deslocamento da idade de ouro, seja para um além sobrenatural, seja para um paraíso no início dos tempos.

Porém, quando uma obra literária procura utilizar este material utópico diretamente, como conteúdo, de uma maneira secular, tal como acontece nas várias Utopias literárias, resulta um empobrecimento devido à redução dos múltiplos níveis da idéia utópica ao plano único, relativamente abstrato, da planificação social. Evidentemente, num certo sentido, qualquer enredo pode ser visto como um movimento em direção à Utopia, dado que elabora a resolução definitiva das tensões básicas: esta é a posição de Lukács na *Teoria do Romance* (1918) que é, em verdade, contemporâneo de *O Espírito da Utopia*, de Bloch, e que pode servir para nos lembrar que as preocupações às quais Bloch se manteve fiel foram comuns a toda uma geração de intelectuais. No entanto, este uso da noção de utopia é já figurativo, e no presente contexto eu preferiria dizer "formal", pois tem menos a ver com o desejo do herói isoladamente do que com o desenvolvimento de todos os elementos da obra através da temporalidade da forma.

Bloch nunca elabora sistematicamente as modalidades de análise formal que seu pensamento acarreta. No entanto, está claro que, no seu sistema, uma teoria das figuras seria beneficiada por uma espécie de dupla codificação semelhante àquela descrita a propósito de Schiller no capítulo anterior. Pois Bloch tem à sua disposição essencialmente duas linguagens ou sistemas terminológicos diferentes para descrever a natureza formal da realização utópica: o movimento do mundo no tempo em direção ao momento final do futuro e a noção mais espacial da adequação do objeto ao sujeito que deve caracterizar o conteúdo de tal momento. Estes dois aspectos da realização utópica podem ser descritos como "tendência" e "latência", respectivamente, das coisas no presente: de um lado, possibilidades dinâmicas do desenvolvimento histórico e, de outro, potencialidades perceptuais ou estéticas do mesmo objeto. Deste modo, eles correspondem às formas dramática e lírica de apresentação do ainda-não-existente.

Ao mesmo tempo, enquanto figura, esta oposição corresponde à distinção característica de Bloch, entre o alegórico, como uma abertura para a alteridade ou diferença, e o simbólico, como um dobrar-se de todas as coisas à unidade do mesmo. Sem dúvida, a própria alegoria aspira à unidade última do símbolo; nesta medida, estes dois

movimentos são idênticos, o símbolo "governando algo como uma *determinação do fim*, que deve ser diferenciada da alegoria como uma relação-de-identidade com a alteridade expressa através da alteridade: a última sendo, portanto, essencialmente uma *determinação do meio*. A arte é, em sua representação do meio, tanto mais completamente alegórica quanto se mantém em dívida para com o símbolo em termos do fim que determina esse meio (e que permanece, por toda a sua unidade e totalidade, um meio humano)."[68] Não obstante, uma vez que a realidade do símbolo não está ainda dada no próprio mundo, uma vez que o mundo ainda não atingiu aquela unidade do ser designada pelo símbolo, algo de prematuro e voluntarioso nele permanece, assim como há algo de fragmentário e insuficiente na alegoria. Os dois, de fato, correspondem à diferença entre religião e arte. "A arte é um pluralismo que, em seu modo de apresentação e a despeito de possuir um significado intrínseco, segue o movimento indireto e plurívoco do alegórico; a religião centralizante, a despeito de usar modalidades poéticas transparentes, visa assumir uma direção única e realizar uma convergência de símbolos."[69]

Entretanto, no contexto do modo de representar o real, mais lírico do que dramático, ambos os tipos de representação podem ser vistos como formas de *completamento*: "Certamente, a doutrina das coisas últimas está longe de ser tão acessível ao homem moderno quanto o era nos tempos abençoados quando os deuses estavam por perto; assim, por esta razão mesma, os artistas, mais uma vez, erguem as indolentes e desusadas flechas da expressão para fazê-las novamente voar em direções doravante esotéricas. E, uma vez que o sagrado consegue tocar mais de perto o solo quando no interior de uma obra de arte, a luminosa transparência de cores escuras da arte expressionista, com seu conteúdo utópico e orientação para o objeto, deve ser celebrada como o átrio que antecede a estação da *parousia* que anuncia... As imagens da arte, como pequenas ilhas à nossa frente, são como pinturas num vidro que começa a brilhar, estimulando nossa atenção e que as pessoas apontam, explicam e de novo abandonam. Este é o critério de uma iluminação puramente *estética*, observada do ponto de vista de suas categorias máximas: *como podem as coisas deste mundo ser completadas, sem cessarem, apocalipticamente, de existir*..."[70] Assim, o que o gênero sonata completa no tempo, a cúpula completa no espaço, como verdadeiras figuras daquela curvatura da Terra que foi "para Colombo um 'indicio del parayso ter-

68. *Das Prinzip Hoffnung*, p. 951.
69. Ernst Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, 2 vols. (Frankfurt, 1963-1964), II, 46-47.
70. *Geist der Utopie*, p. 151.

renal' quando ele transferiu este do Ceilão, onde os geógrafos árabes o colocaram, para o delta do Orinoco (ainda, é preciso esclarecer, nas vizinhanças do Ceilão em sua mente); em verdade, para além ainda, para o reino inatingível, fora do alcance, onde a terra tornada Éden se eleva à abóbada do céu azul."[71]

Na pintura, na expressão lírica em geral, vislumbramos a transformação ou transfiguração de objetos no mundo que se aproxima: "Assim como Franz Marc disse que as imagens são a nossa própria reaparição em outro lugar, aqui também, na ausência de lugar onde interior e perspectiva se interpenetram e se impregnam do 'além diluído', *toda uma existência emerge no outro lugar*: aqui nada mais existe senão a paisagem-desejo deste 'por toda parte', deste estar-em-casa no universo".[72] É precisamente este sentido do mistério ou do maravilhoso, seja veiculado pelo surrealismo, pela natureza morta flamenga, ou pelo emolduramento glorioso de uma Madona Renascentista, que é negado pela civilização moderna, cuja "conquista original mais inquestionável" Bloch vê no "banheiro e privada modernos, assim como o mobiliário no Rococó, e as Catedrais na arte gótica, forneceram a dominante arquitetônica em torno da qual o restante do estilo destas épocas se organizou. Hoje a 'lavabilidade' domina, a água encontra seu modo de escorrer por todas as paredes, e a mágica das instalações sanitárias modernas intervém imperceptivelmente como um *a priori* de toda a produção de máquinas até mesmo nas conquistas mais preciosas da técnica industrial de nosso tempo".[73]

Isto não quer dizer que o funcionalismo seja necessariamente antiestético: pois, são precisamente os mais simples artefatos, cachimbos e canecas camponeses, rudemente esculpidos, que encarnam a forma mais autêntica do homem procurar reencontrar-se nas coisas que o cercam, procurar o reencontro com sua identidade derradeira através de um apaixonado dar forma a instrumentos e artefatos em meio aos quais vive e trabalha, e através dos quais se exterioriza. A feitura de artefatos é, assim, o arquétipo básico, o gesto mais fundamental, em pleno coração da expressão lírica.[74]

Quando observamos formas temporais, em particular o desenrolar da fábula no tempo, é evidente que a própria temporalidade da obra pode aparecer como uma figura do desenvolvimento utópico: "Toda grande obra de arte, acima e além de seu conteúdo manifesto, é executada segundo uma *latência da página que vem*, ou, em outras palavras, à luz do conteúdo de um futuro que ainda não é e à luz de

---

71. *Das Prinzip Hoffnung*, p. 908.
72. *Das Prinzip Hoffnung*, pp. 980-981.
73. *Geist der Utopie*, p. 21.
74. Ver *Geist der Utopie*, pp. 17-19.

uma resolução final ainda desconhecida."[75] Uma fenomenologia das formas temporais do romance está implícita nesta idéia, precisamente uma fenomenologia que iria transcender um mera tipologia e lidar com o significado utópico das diversas experiências concretas do tempo que os diversos gêneros narrativos encarnam.

É esta significância que fornece à arte seu verdadeiro conteúdo, que faz da prática artística uma exploração filosófica pré-conceitual do mundo em seu próprio direito: "A aparência (*Schein*) artística... tem o sentido de ser impelido adiante, um sentido envolvido em imagens e assinalado somente em imagens, *onde a estilização e a fabulação representam uma antecipação da aparência (Vorschein) do real que transcende aquele limitado e temporalmente desenvolvido objeto da obra, ao mesmo tempo em que o significa*; uma antecipação representável de uma maneira especificamente estético-imanente. Aqui se ilumina o que os sentidos embotados e presos ao hábito nunca vêem nos eventos, sejam individuais, sociais ou naturais..."[76]

Nesse contexto, as várias técnicas ou categorias da obra artística assumem seu significado último somente quando sua análise prossegue até atingir o nível ontológico onde elas se tornam transparentes como formas da realização utópica: *"A arte é, simultaneamente, um laboratório e um festejo de possibilidades levadas à realização."*[77]

Tudo isto, sem dúvida, permanece abstrato e, em si, não realizado um conjunto de imperativos críticos vazios, sem uma demonstração técnica do modo pelo qual tal método funciona. E isto acontece com mais evidência devido à característica escolha, por parte de Bloch, de exemplos artísticos primordialmente populares ou, ao menos, tradicionais. Não tenho conhecimento, por exemplo, se ele alguma vez falou de Proust, a quem Benjamin traduziu, cujo "temps retrouvé" Marcuse vê como verdadeiro arquétipo da anamnese instintual, e cuja grande obra parece oferecer o protótipo do romance do artista. Parece-me que a criação de Proust se apresenta como material para uma hermenêutica da Utopia, ao mesmo tempo como ilustração e teste.

É muito difícil não pensar em Proust quando lemos os relatos de Bloch sobre os destinos da esperança, quando observamos sua sensibilidade, não apenas a experiências de preenchimento, mas também a experiências de desaponto e às ironias da satisfação. O enredo, em Proust, é exatamente um enredo de desejos; na verdade, a força da obra está em sua experiência do desejo em sua forma mais pode-

---

75. *Das Prinzip Hoffnung*, p. 110.
76. *Das Prinzip Hoffnung*, p. 247.
77. *Das Prinzip Hoffnung*, p. 249.

rosa e infantil: como o anelo de um objeto, de um encontro, de um convite para jantar, de uma ida ao teatro, tão absoluto que, no momento, eclipsa o resto do mundo, tão absoluto que possui toda a peremptória força dos desejos que fornecem o arquétipo mais puro do impulso utópico.

Da estrutura de tal desejo o tempo da narração proustiana é igualmente provido. Em Proust, tal como em Bloch, o futuro sempre é algo mais, ou outra coisa, frente ao esperado, mesmo quando o esperado era, em última análise, a dissatisfação mesma. Lembramos aquela esperada carta de Gilberte, a qual o narrador compõe e recompõe em sua mente até que fica aterrorizado: "Je comprenais que si je devais recevoir une lettre de Gilberte, ce ne pourrait pas en tous cas être celle-là, puisque c'était moi qui venais de la composer. Et dès lors, je m'efforçais de détourner ma pensée des mots que j'aurais aimé qu'elle m'écrivit, par peur, en les énonçant, d'exclure justement ceux-là, — les plus chers, les plus désirés — du champ des réalisations possibles."[78] Deste modo, para Proust também, seja qual for o conteúdo do futuro, este deve necessariamente vir com a força do sobremaneira novo, sobremaneira inesperado, e o narrador é levado a um processo de conjuração do desejo, processo profundamente supersticioso, agonizante e autocontraditório: conscientemente imaginando menos para receber mais, formulando o desejo de forma a vê-lo realizar-se daquele modo mais intenso, justamente o secretamente aspirado.

A trama proustiana é, portanto, constituída de uma série de episódios, cada qual negando o antecedente imediato e, ao mesmo tempo, elevando-o a um nível mais alto; emocionalmente tal negação da negação tem um impacto imenso. Basta que se pense na seqüência de abertura, na qual o beijo é inesperadamente recusado pela mãe, em geral permissiva, e então, de modo igualmente inesperado, permitido pelo pai, normalmente severo. Proust, deste modo, duplica os ritmos característicos da trama de seu mestre Balzac, cujos romances também giram em torno de uma aspiração ou desejo. Mas, o que lá era um apetite por bens exteriores e objetos do capitalismo nascente é aqui interiorizado e traduzido por Proust para um nível psicológico. Isto é o que podemos chamar a trama interior em Proust, cujo conteúdo é a vida privada do narrador. Quando nos voltamos para a trama exterior, para as outras personagens e seus destinos inesperados, torna-se claro que este "afeto expectante", digamos assim, tão profundamente emblemático de nossa relação com o futuro, transfere-se da emoção para a contemplação, do protagonista para o leitor.

78. Proust, *A la recherche du temps perdu*, 3 vols. (Paris, 1954), I, 409.

Pois, nestas múltiplas reversões do destino e da reputação, a fascinação de Proust com o inesperado iguala-se à de Bloch em *Spuren*; e as várias anedotas que compõem a obra de Proust poderiam ter servido de material para a última: o imbecil Dr. Cottard que acaba sendo, ao mesmo tempo, um "diagnosticador" de gênio; o grande pintor Elstir, que se revela ter sido o vulgar e desajeitado "habitué" do salão de Madame Verdurin; a transformação da própria Madame Verdurin na Princesa de Guermantes, e de Odette em Duquesa; o próprio mistério dos costumes de Swann e Guermantes, que demonstram ter sido um e o mesmo todo o tempo. É na análise deste material, e do interesse em tal material, que talvez possamos melhor confrontar uma hermenêutica expansiva com uma hermenêutica redutora: de um ponto de vista psicológico, não é difícil ver como tais mudanças da sorte são a forma de Proust vingar-se das aparências exteriores e de sua própria reputação de *snob* e frívolo, a afirmar, com uma má fé prodigiosamente inventiva, que ele também é alguém diferente do que parece. Tal motivação, a forma mais grosseira de realização-do-desejo, não encontra no sistema hermenêutico de *O Princípio Esperança* sua contradição, mas sua transcendência. Podemos dizer que a motivação de Proust é um dos "ardis da esperança" — o conteúdo dos contos de fada e mitos, nos quais o príncipe ou princesa esperam, enfeitiçados, sob a feia aparência de uma bruxa ou sapo. E seria necessário efetuar uma inversão dialética em segunda potência, interrogar a motivação da própria psicologia redutora e a *Schadenfreude* com a qual a aparência é desvestida da realidade cínica, para entender nossa incompreensão do poder motor positivo por trás até mesmo da má fé, nossa incompreensão do poderoso anseio por um eu aperfeiçoado que, por trás de todo egoísmo superficial, é parte e parcela de um impulso em direção a um mundo ele próprio transfigurado.

Quando observamos o conteúdo social de Proust, o significado oculto de paixões tais como snobismo e ascensão social revela-se imediatamente: compõem as múltiplas figuras mistificadas daquele anseio de perfeição, de um ainda inconsciente impulso utópico. Ao mesmo tempo, tal matéria-prima social, com suas eternas recepções e salas de estar, suas pronunciadas limitações de classe, e a intenção deliberada de Proust de pintar uma nobreza em decadência e em vias de desaparecimento — todas estas coisas vêm a parecer não tanto reacionárias mas antecipatórias. Pois é exatamente o ócio desta classe — totalmente entregue a relações pessoais, conversação, arte e planejamento social (se é possível assim caracterizar a energia que acompanha a construção de um salão), moda, amor — que reflete de modo mais distorcido as possibilidades de um mundo no qual o trabalho alienado deixa de existir, no qual a luta do homem contra

o mundo exterior e contra suas próprias imagens da sociedade, mistificadas e exteriores, terão dado lugar à confrontação do homem consigo mesmo. A classe ociosa proustiana é uma caricatura dessa sociedade sem classes: como poderia ser de outro modo? Na medida em que é (ao menos na sociedade de Proust) a única cultura ociosa que existe, somente ela pode servir como fonte de imagens concretas do que tal Utopia poderia ser. Atrás de Proust evidentemente está seu outro grande modelo: Saint-Simon. E a corte de Luís XIV exerce um fascínio análogo pelo quadro que fornece do próprio centro do mundo, completo em si mesmo, livre da necessidade, ainda formigando com as mais intensas relações interpessoais: uma espécie de harém de existência autenticamente humana no contexto das brutalidades do absolutismo barroco. Neste sentido, talvez não seja exagero afirmar que a *fofoca* — aquele ponto de encontro entre conversação e arte, aquele vício profundamente fértil de Proust e Saint-Simon (e inclusive de Balzac, num meio social muito diferente) — pode ser entendida como uma espécie de figura deformada da paixão pelo humano em seus menores detalhes, aquela paixão que será nossa na sociedade e no mundo transfigurados.

É um equívoco acreditar que o romance de Proust é circular, ou que o fim, com sua abdicação da vida e suas insinuações do quarto revestido de cortiça, realmente assinala um retorno ao começo. Neste contexto, a obra pode ser vista como uma imensa fenomenologia das formas do impulso artístico reprimido, uma espécie de escala de tentativas de expressão (na qual a "fofoca" retorna a seu plano secundário e as paixões do snobismo e do *status* são postas em perspectiva), estendendo-se desde a primeira interjeição entusiástica do jovem narrador num belo dia, desde o carinho amoroso com que Odette cuida dos detalhes da sua vestimenta que ninguém mais irá ver, desde a perspicácia no diagnóstico do, em tudo o mais, medíocre Dr. Cottard, até os quadros de Elstir e a própria vocação artística do narrador. Deste modo, há ainda uma segunda estrutura de progressões para o futuro no interior do romance, sendo este uma série de formas, todas buscando cegamente a lucidez da própria prática artística. Tal valorização da arte é, ela própria, um fenômeno antecipatório: "A arte, afirmou Sorel, é uma antecipação do modo pelo qual todo trabalho será vivido na sociedade do futuro."[79] Ou, para colocá-lo de outro modo, todas as atividades na sociedade do futuro serão tão profundamente satisfatórias e tão sem restrições quanto o é a prática artística na nossa própria sociedade.

Ademais, para Proust, a arte encontra sua justificação imediata na ontologia do tempo, numa obscuridade do instante presente muito

---

79. Georges Sorel, *Réfléxions sur la violence* (Paris, 1950, p. 53.

semelhante à descrita por Bloch. Também em Proust, o presente apenas nos fornece a matéria-prima da experiência autêntica, não a própria experiência. Pois, seja qual for a razão — a superintelectualização da vida moderna, a superconsciência muito intensa e obstinada de nós mesmos — a vida real parece capaz de ocorrer apenas quando menos a esperamos, apenas quando, digamos assim, estamos olhando em outra direção. Assim, em nosso mundo e em nossa sociedade, a experiência nos é dada necessariamente em fragmentos; não é nunca vivida com a total e genuína autoconsciência que Bloch atribui à adequação definitiva entre sujeito e objeto. E a tarefa da arte e da linguagem é recuperar esta totalidade (unidade) da experiência, ou fazê-la possível pela primeira vez. Deste modo, não tem sentido se dizer que a arte de Proust está voltada para a memória, obcecada pelo passado e sua restauração; ao contrário, tal passado é, ele próprio, estruturalmente deficiente, antologicamente inadequado, e é somente no momento de sua expressão pela linguagem que pode realmente ser vivido como que *pela primeira vez*. A composição de Proust, e a leitura de Proust, é, ela própria, uma figura da experiência da eternidade, da experiência da adequação utópica. E, também pela primeira vez, o espaço vazio no interior do "romance do artista", aquela tela em branco que é sua hipotética obra de arte, preenche-se no tempo concreto da expressão verbal, nesta superposição proustiana de experiências no mundo decaído, e sua expressão pelo narrador a partir de uma posição que está além do fim do romance, além do fim daquele mundo.

Assim, a realidade utópica vital da obra de Proust contradiz os limites de sua filosofia declarada, daquela anamnese platônica que se revela ser um retorno ao passado apenas na aparência; como se o próprio impulso utópico fosse capaz de trabalhar somente sob disfarce e obrigado a realizar suas projeções do futuro sob o manto de uma mística da nostalgia.

A arte como "vocação profética deslocada":[80] esta frase talvez seja a que melhor esclareça o relacionamento entre arte e religião em Bloch, o valor autêntico do que se costuma chamar a religião da arte e, ao mesmo tempo, as fontes mais profundas da própria linguagem deste filósofo que, particularmente em seus primeiros trabalhos, apresenta um feitio deliberadamente profético, inspirado abertamente pelos profetas bíblicos e que, através de sua própria modelagem e desmodelagem retórica, imita e convoca aquele momento apocalíptico em que, nas palavras de Münzer, "o Senhor vai estar todo-poderoso junto a ele com um bastão de ferro entre os potes de argila".

80. *Geist der Utopie*, p. 150.

Pois, o que distingue a força da religião do jogo menos constringente, mais contemplativo, da arte é a conjunção de fé absoluta e participação coletiva, unidas no conceito do messiânico ou do "quiliástico". Através do último destes conceitos idênticos, a religião se distingue da filosofia, onde pode teoricamente haver algo como uma verdade solitária: na teologia de Münzer, o próprio coeficiente de verdade de uma doutrina teológica é medido pela necessidade coletiva, pela fé e reconhecimento da multidão. Uma idéia teológica, em contraste com a filosófica, já implica, em sua própria estrutura, uma igreja ou grupo de crentes em torno dela, e existe, portanto, num nível mais protopolítico do que puramente teórico.

Ademais, a "seriedade" da religião e a qualidade absoluta de sua fé marcam sua profunda associação com a práxis e a política no sentido amplo do termo. Sou tentado a comparar este aspecto da descrição de Bloch com a descrição de Sartre sobre os concomitantes fisiológicos da emoção que, a seu ver, constituem algo como o *sérieux* dos próprios sentimentos subjetivos: sem um autêntico rubor físico, suor, estremecimento, aceleração cardíaca, as emoções ficam reduzidas às várias ficções da mente pura (isolada) e às veleidades que flutuam na consciência. Assim também com esta absoluta convicção das religiões, que marca nosso acesso aos mais autênticos anseios utópicos da humanidade, "tesouros que nem as traças nem a ferrugem podem corromper, nem mesmo o Lysol de um moderno 'panorama filosófico'."[81]

O valor da religião para a atividade revolucionária está, portanto, em sua estrutura como uma hipóstase da convicção absoluta, como uma apaixonada, *subjetiva*, tomada de consciência dos mais profundos desejos utópicos sem os quais o marxismo permanece uma teoria objetiva e se vê privado de suas ressonâncias mais vitais e de suporte psicológico essencial: " 'Saibam', diz neste sentido um antigo manuscrito de Zohar, 'que existe para todos os mundos uma dupla forma de visão. Uma mostra o exterior e as leis gerais dos mundos segundo sua forma exterior. A outra mostra sua essência interior, ou seja, a própria essência da alma humana. E existem, respectivamente, duas formas de agir, a das obras e a das orações. As obras visam a satisfazer os mundos no que diz respeito à sua aparência externa, as orações visam a fazer com que o Mundo habite dentro dos mundos e os eleve.' Nesta relação funcional entre liberação e espírito, entre marxismo e religião, unidos numa vontade única rumo ao reino derradeiro, sua confluência aproxima uma multidão de correntes vizinhas: a alma, o Messias, o Apocalipse, que é a forma que assume o ato de acordar para a totalidade, fornecem o derradeiro impulso

81. *Verfremdungen*, I, 158.

teórico e prático, constituem o *a priori* de toda política e cultura."[82] Daí o pensamento de Bloch, em sua definitiva dupla raiz, como uma espécie de reabertura explosiva dos "vasos comunicantes" da religião e da política.

3.

> Esta ciência (hermenêutica) tem tido um destino peculiar. Ela ganha estima apenas na ocasião de um grande movimento histórico, para o qual tal compreensão da existência histórica na sua singularidade tenha se tornado um problema teórico urgente; em seguida, ela desaparece, mais uma vez, eclipsada.
>
> — Wilhelm Dilthey, Notas a "Die Entstehung der Hermeneutik"

A obra de Bloch, ao que parece, é mais celebrada do que influente nas duas Alemanhas, onde viveu e trabalhou. De todos os filósofos e críticos aqui discutidos, ele é certamente o menos conhecido no estrangeiro. Em parte, sem dúvida, isto se deve ao caráter totalizador e abrangente de seu sistema que, como a cultura universal da qual é expressão, implicitamente exige a absorção a si de todas as linguagens e perspectivas menos filosóficas a que estamos habituados. Isto se torna ainda mais difícil quando temos de lidar com uma doutrina das figuras para a qual não pode existir nenhuma terminologia definitiva, nenhum alicerce da linguagem que a mente possa sentir como uma espécie de absoluto. Nisto também ele exige uma adesão talvez mais religiosa do que filosófica em sua natureza.

No entanto, o esquecimento de Bloch se deve principalmente a que seu sistema, uma doutrina da esperança e da antecipação ontológica, é, ele próprio, uma antecipação, e se põe como uma solução de problemas próprios a uma cultura universal e a uma hermenêutica universal que ainda não nasceram. Tal sistema aí está diante de nós, enigmático e imenso como um aerólito caído do espaço, coberto de hieróglifos misteriosos que irradiam um poder e um calor interno peculiar, encantamentos e chaves de encantamentos, eles próprios esperando pelo seu momento final de deciframento.

Por ora, sua obra, como a de Marcuse e Benjamin, pode servir como amostra objetiva de algumas das formas que uma hermenêutica marxista dispõe para devolver uma dimensão política autêntica a textos disparatados que se acumulam no livro de nossa cultura: não

82. *Geist der Utopie*, pp. 345-346.

através de uma fácil interpretação simbólica ou alegórica, mas lendo o próprio conteúdo e impulso formal dos textos como figuras — seja da integridade psíquica, da liberdade, ou do movimento em direção à transfiguração utópica — do desejo revolucionário irreprimível.

3

EM DEFESA DE GEORG LUKÁCS

Para leitores do Ocidente a idéia Georg Lukács tem, freqüentemente, parecido mais interessante do que o real Georg Lukács. É como se, num mundo de formas platônicas e arquétipos metodológicos, houvesse um lugar reservado para um crítico literário marxista que (depois de Plekhanov) apenas Lukács tenha seriamente tentado ocupar. Entretanto, a longo prazo, mesmo seus críticos ocidentais mais favoráveis dele se afastam, desiludidos em maior ou meno grau: vieram preparados para contemplar a idéia abstrata mas, na prática, se vêem solicitados a um sacrifício considerável. Prestam homenagem a Lukács como figura, mas os textos em si mesmos não são absolutamente o que eles tinham em mente.[1]

---

1. Susan Sontag: "Eu também estou disposta a dar a Lukács o benefício da dúvida, senão por outra razão, ao menos em protesto contra as esterilidades da Guerra Fria que tornaram impossível discutir seriamente o marxismo por uma década ou mais. Mas podemos ser tolerantes com o 'velho' Lukács pagando o preço de não tomá-lo a sério, de sutilmente protegê-lo tratando esteticamente seu fervor moral, olhando-o como um estilo, não como uma idéia..." (*Against Interpretation* (New York, 1966), p. 87).

Adorno: "Pessoalmente, Lukács está acima de qualquer suspeita. Porém, o quadro conceitual a que ele sacrifica o intelecto é tão estreito que sufoca tudo o que necessita respirar livremente para viver: o 'sacrifício do intelecto' não o deixa intacto..." (*Noten zu Literatur*, 3 vols., Frankfurt, 1958-1965, II, 154).

Tal desconforto não surpreende, pois assinala o encontro do relativismo ocidental com seus próprios limites conceituais: na verdade, concebemos nossa cultura como um vasto museu imaginário no qual todas as formas de vida e todas as posições intelectuais são igualmente bem-vindas, uma ao lado da outra, desde que permaneçam acessíveis exclusivamente à contemplação. Deste modo, ao lado dos místicos cristãos e dos anarquistas do século XIX, dos surrealistas e dos humanistas da Renascença, haveria lugar para um marxismo que seria apenas um sistema filosófico entre outros. Exigências de fé absoluta não seriam obstáculo para uma assimilação do marxismo nestes termos; as próprias religiões, transformadas em imagens, coexistem facilmente na tradição eclética com a qual estamos familiarizados. Ora, a peculiaridade da construção do materialismo histórico está em sua negação da autonomia do pensamento; em sua insistência, ela mesma um pensamento, no modo pelo qual o pensamento puro funciona como forma mascarada de comportamento social; em sua incômoda referência à realidade material e histórica do espírito. Assim, como objeto cultural, o marxismo se volta contra a atividade cultural em geral para desvalorizá-la e pôr a nu os privilégios de classe e o ócio que ela pressupõe para seu deleite. Deste modo, o marxismo se destrói como mercadoria espiritual e interrompe o processo de consumo cultural no qual, no contexto ocidental, veio a se engajar. É, portanto, a própria estrutura do materialismo histórico — a doutrina da unidade do pensamento e da ação, ou da determinação social do pensamento — que é irredutível à razão pura ou à contemplação; e tal irredutibilidade, que a tradição ocidental burguesa pode entender apenas como "falha" no sistema, nos recusa no próprio momento em que imaginamos recusá-la.

Nada de extraordinário, portanto, nesta incapacidade nossa de entender a vida de Lukács do seu interior, como um conjunto de problemas e soluções se desenvolvendo um a partir do outro de acordo com seu próprio *élan* e lógica interna. Nada de surpreendente neste assumir a sua obra como sinal externo de posições arbitrárias, sintomas sem significação própria e somente compreensíveis em termos de mudanças nas diretrizes do Partido. Seu desenvolvimento intelectual é substituído pelo mito da carreira de Lukács, o qual todos os comentadores ocidentais reproduzem irrefletidamente, de um modo ou de outro. Após um período neokantiano, eles dizem, depois de estudar com Simmel e Lask, e de entrar em contato com Max Weber, e Lukács

---

Steiner: "O alemão é a língua principal de Lukács mas o uso que faz dela tornou-se quebradiço e repulsivo. Seu estilo é o do exílio; perdeu o hábito da fala viva." (*Language and Silence*, Londres, 1969, p. 295).

hegeliano de *Teoria do Romance* (1914-15) começa a emergir. E assim como o kantiano havia se tornado hegeliano, durante a guerra o hegeliano torna-se marxista, entra para o Partido Comunista Húngaro, participa do governo revolucionário de Béla Kun. O terceiro Lukács, um bolchevista com fortes inclinações ativistas e impenitentes tendências hegelianas, escreve a obra capital, *História e Consciência de Classe* (1923), que o Partido condena. No movimento de sua autocrítica, toma forma o Lukács mais conhecido e maduro: o Lukács estalinista dos anos 30 e 40, o teórico do realismo literário, facilmente assimilável ao realismo socialista da mesma época, e expresso em trabalhos como *Balzac e o Realismo Francês* (1945), *Goethe e seu Tempo* (1947), *O Realismo Russo na Literatura Mundial* (1949) e *O Romance Histórico* (1955), bem como em numerosos estudos sobre a literatura e o pensamento alemão dos séculos XIX e XX, publicados em Berlim Oriental depois da guerra. Com o degelo, um Lukács mais moderado reafirma sua posição geral frente à vanguarda, em *Realismo Crítico Hoje* (1958), e após a revolta húngara se isola, preparando os volumes da *Estética* (1963), nos quais, juntamente com as projetadas *Ética* e *Ontologia*, ele retoma, de um ponto de vista marxista, os projetos neokantianos da juventude.

Nota-se que a elaboração de tal mito biográfico depende da divisão de uma vida em "períodos" descontínuos, operação que apresenta uma dupla vantagem. De um lado, a passagem de um período a outro encontra-se fora do mito propriamente; as transições de uma posição à outra acabam indo além (como na idéia de uma conversão quase religiosa ao comunismo) ou ficando aquém (como no espetáculo de uma obediência servil à linha do partido) do que até mesmo a mais compassiva consciência histórica seria supostamente capaz de experimentar e entender a partir de uma visão de dentro. De outro lado, os vários períodos podem então ser jogados uns contra os outros sem que seja preciso um comprometimento nosso com qualquer deles. Assim, o jovem Marx foi usado contra o velho Marx; e o jovem Lukács (seja o da *Teoria do Romance* ou o da *História e Consciência de Classe*) serve para desacreditar o futuro teórico do realismo. Deveras, o último Lukács, com seu retorno ao começo, está fadado a sugerir o fracasso e a esterilidade de todo o projeto.

Entretanto, que tal se os primeiros trabalhos demonstrassem que a sua total compreensão é possível apenas à luz dos últimos? Que tal se ficasse provado que, longe de ser uma série de autotraições, as sucessivas posições de Lukács constituem uma exploração progressiva e ampliação de uma única problemática? Nas páginas que seguem mostraremos que a obra de Lukács pode ser vista como uma meditação contínua, de toda uma vida, sobre a narrativa, suas estruturas básicas, seu relacionamento com a realidade que expressa, e seu valor

epistemológico quando comparada com outras formas de compreensão mais abstratas e filosóficas.

I

A principal oposição conceitual que informa a investigação lukácsiana da literatura é a conhecida oposição hegeliana entre o concreto e o abstrato. A originalidade de Hegel, evidentemente, está em ter transformado esta distinção, antes puramente lógica, numa distinção ontológica; está em ter demonstrado como experiências vividas e também formas de vida, podem, à luz desta oposição, ser postas em confronto e avaliadas; está em ter desenvolvido um modo de pensar comparativo, dialético, onde a percepção de uma experiência ou trabalho dados é, ao mesmo tempo, uma consciência do que tal experiência ou trabalho não são. Está claro que o sentimento da concretude, da densidade plena do ser, ou o sentimento da abstração e empobrecimento da experiência, derivam exatamente destas comparações implícitas entre uma experiência e outra, uma obra e outra, um momento da história e outro.

O que talvez não esteja tão evidente é o grau em que esta oposição hegeliana se superpõe à, hoje mais conhecida, noção de *alienação*. Pois o abstrato e o alienado, sem dúvida, nomeiam o mesmo objeto. O que não é difícil de ver é a razão pela qual os pensadores ocidentais via de regra prefiram o conceito de alienação: este último permite o diagnóstico de uma realidade nitidamente degradada e decadente sem exigir nenhuma tentativa recíproca de imaginar um estado no qual o homem não mais seria alienado. Ele é, portanto, um conceito negativo e crítico do qual foi eliminado, sem alardes, o momento utópico. Enquanto que o termo *abstrato* nos força, através de sua própria estrutura como antítese, a preservar e desenvolver a idéia de concretude para completar o pensamento.

A mais característica utilização que o marxismo faz desta oposição é naturalmente aquela segundo a qual a própria sociedade é vista como fonte última da concretude ou abstração da existência individual. Em termos literários, isto significa que a sociedade, em qualquer momento histórico dado, é concebida como a matéria-prima preexistente e pré-formada que, em última instância, determina o caráter abstrato ou a concretude das obras de arte nela criadas. "Os homens fazem sua própria história", disse Engels numa passagem famosa, "mas a fazem num ambiente dado que a condiciona e com base em relações reais já existentes; dentre estas, as relações econômicas, por mais que possam ser influenciadas pelas outras — políticas e ideológicas — são, em última instância, as decisivas, formando a linha mestra que

atravessa todas as relações, via única para o entendimento".[2] É um truísmo afirmar que o avião e a grande loja (*department store*), o portador da *Légion d'honneur* e os problemas da emancipação feminina não podem ser elementos de obras de arte pertencentes a sociedades onde tais coisas não existem. Mais fundamental é a influência da matéria-prima social não apenas no conteúdo, mas na própria forma das obras.

Nas obras de arte de uma sociedade tribal e agrícola, pré-industrial, a matéria-prima do artista encontra-se dentro de uma escala humana, tem um significado imediato, não exigindo nenhuma explicação ou justificativa preliminar por parte do escritor. A estória não precisa de nenhum pano de fundo no tempo porque a cultura não conhece a história: cada geração repete as mesmas experiências, reinventa as mesmas situações humanas como que pela primeira vez. As instituições sociais não são vistas como traições externas, como monumentos ameaçadores e incompreensíveis; a autoridade, investida no rei ou no sacerdote, lhes é imanente. Como agentes humanos, eles a expressam completamente, de uma forma tridimensional. Os objetos físicos de tal mundo são igualmente imediatos; são nitidamente produtos humanos, resultando de um ritual preestabelecido e de uma hierarquia imediatamente visível de ocupações aldeãs. Mesmo a ideologia — sobrenatural, mágica, religiosa — de tal estilo de vida retorna aos homens na forma antropomórfica dos deuses e forças personalizadas. É uma projeção, sem dúvida; mas uma projeção cujo mecanismo está ainda ingenuamente visível nas estruturas narrativas dos mitos. As obras de arte características a estas sociedades podem ser consideradas concretas no sentido de que seus elementos são plenamente significativos desde o princípio. O escritor deles se utiliza, mas não é necessário que ele demonstre seu significado previamente: na linguagem de Hegel, esta matéria-prima não requer nenhuma *mediação*.[3]

---

2. Carta a Starkenburg, 25 de janeiro de 1894 (*Marx and Engels, Basic Writings on Politics and Philosophy*, org. L. Feuer, New York, 1959, p. 411).

3. "Aquilo de que os homens precisam para sua vida exterior, habitação e lar, tenda, cadeira, cama, lança e espada, o navio com o qual eles cruzam os mares, a carruagem que os leva à batalha, o cozinhar e o assar, o abater, comer e beber — nada disto deve ter-se transformado, para eles, num mero meio passivo para um fim; os homens devem ainda sentir vida em tudo isto, com o seu ser e os seus sentidos, integralmente, para que aquilo que é em si meramente externo receba um caráter individual humanamente inspirado por esta ligação íntima com o indivíduo humano" (Hegel, *Aesthetik*, 2 vols., Frankfurt, 1955, II, 414, citado em Lukács, *Studies in European Realism*, New York, 1964, p. 155). Ver também o capítulo sobre o "mundo da prosa", citado adiante, pp. 266-268. De fato, os trechos da *Estética* de

Quando passamos de tal contexto para a literatura da era industrial, tudo se altera. Os elementos da obra começam a abandonar seu núcleo humano: uma espécie de dissolução do humano se manifesta, uma espécie de dispersão centrífuga na qual, a cada ponto, os caminhos levam ao contingente, à matéria e ao fato bruto, ao não-humano. Mesmo os componentes mais fundamentais da estória, as próprias personagens, tornam-se problemáticas: agora, elas têm personalidade, e a escolha de traços pessoais, o retrato do herói como sonhador e idealista, ou como colérico e cínico, exige uma justificação orgânica no interior da própria obra. Deste modo, o temperamento do herói será explicado em termos da situação de seu pai ou de sua família; ou talvez será apresentado como um emblema de certo relacionamento com a sociedade e seus valores predominantes. O herói é mostrado como quem carrega um valor metafísico, como rebeldia frente ao universo; ou simplesmente permanece injustificado, no que a obra tende a cair para o nível do acidental, a se tornar uma espécie de história de caso.

A mesma perda da compreensibilidade imediata tem lugar em outros níveis: na temporalidade da obra, nas instituições que formam seu pano de fundo, nos objetos entre os quais as personagens se movem. Pois o tempo inquestionável e ritualístico da vida da aldeia não mais existe; há doravante uma separação entre o público e o privado, entre trabalho e lazer, e a estória deve encontrar sua esfera de ação num mundo em que a vida dos homens está dividida entre a rotina do trabalho e o sono. Assim, o romancista faz com que seu enredo tenha lugar em fins-de-semana (*O Estrangeiro* de Camus), durante as férias (*A Montanha Mágica* de Thomas Mann), em meio a grandes crises nas quais se quebra a rotina (literatura de guerra). Se a profissão do herói lhe fornece tempo livre suficiente para a sua vida privada (*Ulysses* de Joyce), então de algum modo a própria escolha da profissão deve ser justificada (a publicidade como um trabalho com a linguagem). Onde existe lazer e riqueza herdados, ou esta última se baseia num pressuposto social não examinado (como

---

Hegel que nós, modernos leitores, julgamos mais interessantes são talvez não tanto os que escrevem a estrutura épica em si mas exatamente aqueles que, seja diretamente, seja por implicação, mostram o que, no mundo moderno, expulsa tal totalidade *a priori*. Lemos Hegel negativamente, não de modo positivo, e a *Teoria do Romance*, de Lukács, é, neste sentido, apenas a continuação lógica da estética hegeliana após a morte do Espírito Absoluto. Assim, na passagem em questão, Hegel acrescenta: "Nossas máquinas e fábricas atuais, juntamente com os produtos que elas criam, e, em geral, nossa forma de satisfazer nossas necessidades externas estariam, neste sentido, — exatamente como a organização do estado moderno — defasadas em relação à base vital que o épico exige."

no caso da nobreza rural que fornece os atores para o romance inglês e russo do século XIX), ou permanece um mero acidente familiar, e o problema não é resolvido, mas apenas remetido ao passado, às gerações anteriores (e aqui o verdadeiro emblema de tal processo bem poderia ser o não mencionado urinol que Henry James privadamente admitiu estar na origem da fortuna de Newsome em *Os Embaixadores*).

O mesmo acontece com o próprio referencial da estória: as instituições do mundo moderno, no interior das quais as personagens vivem seus dramas, são coisas meramente dadas, resultado da origem acidental da obra numa situação nacional particular, num momento particular do movimento histórico. A aldeia, a cidade-estado, constituem um mundo integrado em si mesmo; mas a auto-estrada, a universidade moderna, o exército norte-americano, ou a grande cidade industrial — todas estas coisas constituem corpos estranhos no interior da obra de arte, corpos não realizados e, em última instância, não realizáveis. Além do mais, o que é verdade em relação à organização social no seu todo é ainda mais visível nas mercadorias próprias de uma dada sociedade, nos vários objetos e produtos que cercam as personagens: as cadeiras e motocicletas, a comida, as casas e os revólveres, os quais não mais são vistos como o resultado imediato da atividade humana, os quais habitam a obra como mobiliário morto, atravessam a superfície humana da obra como matéria inorgânica alheia.

Pode-se argumentar que a literatura moderna desenvolveu técnicas especiais e elaborados métodos de simbolismo na esperança de conferir um significado a tais coisas teimosamente resistentes, na esperança de assimilá-las à substância humanizada da obra de arte. O simbolismo, enquanto tal, é um fenômeno central na literatura moderna; discutiremos isto adiante. Por ora, basta dizer que, sejam quais forem os méritos das formas de pensamento simbólico ou simbolizante como solução para este dilema, sua presença na obra permanece sempre uma indicação de que o significado imediato dos objetos desapareceu: antes de mais nada, o processo não viria à tona se os objetos não tivessem já se tornado problemáticos em sua natureza.

Uma objeção mais vigorosa pode ser feita à realidade desta contingência da vida moderna: é contingência, pode ser dito, apenas na aparência. De fato, todas estas instituições e coisas aparentemente não-humanas são intensamente humanas na sua origem. O mundo jamais foi tão completamente humanizado como agora, na era industrial; jamais tamanha parcela do ambiente do indivíduo foi resultado, não de forças naturais cegas, mas da própria história humana. Assim, se a obra de arte moderna fosse capaz de enxergar mais longe e de fazer ligações suficientes entre tais fenômenos e fatos tão dispa-

ratados, a ilusão de inumanidade desapareceria: de novo, o conteúdo da obra seria completamente compreensível em termos humanos, mesmo que numa escala mais ampla do que antes. No entanto, é exatamente este alargamento de horizontes que permanece irreconciliável com a própria forma e estrutura da literatura. O referencial da obra de arte é a experiência individual vivida. E é dentro destes limites que o mundo exterior permanece obstinadamente alienado. Quando passamos da experiência individual para a dimensão coletiva, para a abordagem histórico-sociológica através da qual as instituições humanas tornam-se lentamente transparentes para nós, novamente penetramos no terreno do pensamento abstrato, desencarnado e deixamos a obra artística para trás. Esta vida em dois níveis irreconciliáveis corresponde a uma fissura básica na própria estrutura do mundo moderno: o que somos capazes de entender como mentes abstratas, somos incapazes de viver diretamente em nossa vida e experiência individual. Nosso mundo, nossas obras artísticas são doravante *abstratos*.

Podemos concluir esta discussão preliminar acentuando as duas características básicas da concretude na arte. Em primeiro lugar, suas situações são tais que nos permitem sentir todos os seus elementos em termos puramente humanos, em termos da experiência humana individual e dos atos humanos individuais. Em segundo lugar, a obra desse tipo permite a percepção da vida e da experiência como totalidade: todos os seus eventos, todos os seus fatos e elementos parciais são imediatamente captados como parte de um processo global, mesmo quando tal processo, essencialmente social, é entendido ainda em termos metafísicos. O aspecto mais importante deste sentimento de totalidade não é, para nós, no momento, a explicação ideológica que lhe é dada, mas sua própria presença ou ausência imediata na vida social particular da qual o escritor colhe sua matéria-prima. Como já vimos, se tal sentimento de totalidade e inter-relacionamento imediatos não está, antes de tudo, presente na própria vida, o artista não tem os meios disponíveis para restaurá-lo; na melhor das hipóteses, ele pode apenas simulá-lo.

No livro *Teoria do Romance*, onde Lukács tenta pela primeira vez aplicar amplamente tais categorias à literatura, elas assumem a forma de uma oposição entre essência (*Wesen*) e vida, em outras palavras, entre significância, de um lado, e os eventos e materiais da vida cotidiana, de outro. O desenvolvimento das formas na Grécia Antiga lhe fornece uma espécie de modelo reduzido ou mito dialético das várias possibilidades, dos vários relacionamentos, inerentes a esta oposição básica. E devemos acrescentar que, por ora, a acuidade histórica deste quadro da Grécia Antiga não nos é pertinente; podemos tomá-lo simplesmente como um quadro conceitual conveniente para apresentar a discussão do romance moderno que Lukács desenvolve.

O primeiro dos três estágios básicos que Lukács aponta na literatura grega é o do épico, que é concreto no sentido exposto acima: nele, o significado ou essência é ainda imanente à vida; e a narração autêntica — narração épica — é possível apenas enquanto se percebe a vida cotidiana como algo significativo e imediatamente compreensível em seus mínimos detalhes. Depois de tal Utopia — na qual essência e vida se fundem e constituem uma unidade — os dois termos começam a se separar e o épico é substituído pela tragédia. Nesta, o significado e a existência cotidiana tornam-se opostos: eles coincidem apenas no momento da própria crise trágica, quando o herói os une por um instante em sua agonia, mantendo suas absolutas interrogações sobre a vida, sua definitiva paixão pelo sentido, até mesmo no momento de sua destruição pelo mundo exterior, destituído de sentido, que o nega. A tragédia, portanto, não mais oferece uma continuidade, mas se organiza em torno dos instantes elevados de crise, dependendo de tais instantes, caprichosos e instáveis em sua própria estrutura. Quando estes também desaparecem, quando o significado e a vida se afastam de modo irreparável, então surge o terceiro estágio da arte grega: o da filosofia platônica. Aqui, num mundo em que a matéria bruta da vida cotidiana perde totalmente seu valor, a essência ou sentido se refugia no reino puramente intelectual das Idéias e, exceto na medida em que se expressa nos mitos e fábulas platônicas, torna-se irrealizável.

Já aqui, a despeito de sua metodologia comum, as diferenças entre o Lukács de *Teoria do Romance* e o próprio Hegel, particularmente o da *Estética*, ficam nítidas. A despeito do grande valor que Hegel confere aos gregos, ele vê a história da arte ocidental, e a história em geral, com uma ascensão de formas: das formas simbólicas da arte oriental, nas quais o espírito está ainda capturado e aprisionado na matéria, nas formas monstruosas das divindades assírias e egípcias, passando pelas formas clássicas da arte grega, nas quais o espírito encontra sua expressão adequada na figura puramente humana, até a arte romântica do mundo moderno, na qual a matéria pouco a pouco deserta e o espírito puro vem a se exprimir na linguagem. Evidentemente, Hegel já havia percebido o romance como uma substituição moderna para o épico, no sentido de Lukács. Mas, para Hegel, como sabemos, a plenitude da arte está, não em uma certa forma de arte, mas na sua autotranscendência, na transformação da arte em filosofia: o que os seres humanos inicialmente projetaram ingenuamente na religião, o que tornaram visível pela criação artística, trazem, em última instância, à consciência de si somente na filosofia mesma.

Porém, como veremos em vários pontos, para Lukács, o pensamento puro não possui nunca um valor absoluto como instrumento privilegiado de acesso à realidade. Ao contrário, é a narração que é,

para ele, o absoluto. Até mesmo o esboço preliminar dos estágios da arte grega tem como premissa a primazia da narração. A epopéia é a única forma a ser considerada puramente narrativa. A tragédia é drama, ou seja, apresenta apenas instantes, não podendo fazer uso das técnicas de continuidade narrativa. E, na filosofia, o domínio do pensamento puro, longe de ser uma virtude, é julgado e avaliado precisamente por sua eliminação da narração como possibilidade formal.

É dentro deste referencial que surge a idéia básica de *Teoria do Romance*: o romance, como forma, é a tentativa, nos tempos modernos, de recapturar algo da qualidade da narração épica como reconciliação entre espírito e matéria, entre vida e essência. É um substituto para a epopéia, sob condições de vida que doravante tornam a epopéia impossível: "é a epopéia de um mundo abandonado por Deus."[4]

Como tal, o romance não é uma forma fechada e estabelecida, com convenções prefixadas, como a tragédia e a epopéia; pelo contrário, é problemático em sua própria estrutura, uma forma híbrida que deve ser reinventada no próprio momento de seu desenrolar. Cada romance é um processo no qual a própria possibilidade da narração deve ter começo num vazio, sem nenhum impulso já adquirido: seu tema privilegiado será, portanto, a procura, dentro de um mundo onde nem metas nem caminhos estão definidos de antemão. É um processo no qual testemunhamos a própria invenção dos problemas cuja resolução é sua estória. Enquanto o herói épico representava uma coletividade, sendo parte de um mundo orgânico e dotado de sentido, o herói do romance é sempre uma subjetividade solitária: ele é problemático, ou seja, deve sempre estar em oposição a seu cenário, à natureza ou à sociedade, na medida em que é exatamente sua relação com elas, sua integração nelas, que constitui o tema em questão.[5] Qualquer reconciliação entre o herói e o seu ambiente, reconciliação que fosse dada no início do livro e não laboriosamente obtida no seu desenvolvimento, tornar-se-ia uma espécie de trapaça com a forma,

---

4. Georg Lukács, *Théorie des Romans* (Neuwied, 1962), p. 87. Neste sentido, o livro de Lukács pode ser visto como aplicação das categorias da análise social de Max Weber às várias estruturas narrativas, que se localizam, dentro de uma dialética caracteristicamente weberiana, entre a atividade humana e o significado essencial que não mais lhe pode ser imanente, mas transcendente e espiritual, ou até, como no mundo burocratizado e secularizado, totalmente ausente: tal como em Weber, estas análises encontram sua realização final numa tipologia.

5. A teoria do herói problemático, de Lucien Goldman, que acentua este aspecto do conteúdo do romance em detrimento de outros elementos mais formais me parece muito mais limitada do que a idéia de Lukács que a inspirou.

e o romance no seu todo perderia validade. O protótipo do herói romanesco é, portanto, o louco ou o criminoso; a obra é sua biografia, a estória de sua disposição de "pôr à prova sua alma" no vazio do mundo. Porém, isto é algo que ele não pode levar até o fim, pois se a reconciliação autêntica fosse possível, o romance, como tal, deixaria de existir, dando novamente lugar à integridade-unidade do épico.

Assim, o romance, como tentativa de conferir significação ao mundo exterior e à experiência humana, é sempre o resultado de uma vontade subjetiva, de uma obstinação. A sua unidade não brota do mundo, como na epopéia, mas da mente do romancista que tenta impô-la à força. Por esta razão, a atividade do romancista se desenvolve sempre sob o signo do que os românticos alemães chamaram Ironia; pois a ironia romântica se caracteriza por uma estrutura na qual a obra leva em conta sua própria subjetividade de origem, na qual o criador completa sua criação apontando para si mesmo: *larvatus prodeo.* Assim pode-se dizer que, para Lukács, a imagem mais concreta da liberdade humana não está no herói do romance, pois ele não pode nunca vencer em sua procura pelo sentido último das coisas, mas, ao contrário, está no romancista que, ao contar a estória de um fracasso, se realiza — a sua própria criação surge como a reconciliação momentânea de matéria e espírito, reconciliação que, em vão, seu herói procura. A atividade criadora do romancista é o "misticismo negativo de épocas sem deuses".[6]

O romance tem, portanto, um significado ético. O objetivo ético final da vida humana é a Utopia, ou seja, um mundo no qual o sentido e a vida sejam novamente inseparáveis, no qual o homem e o mundo sejam uma unidade. Porém, tal linguagem é abstrata, e a Utopia é uma visão, não uma idéia. Portanto, não é o pensamento abstrato mas a narração concreta mesma que é capaz de prover o solo para a atividade utópica, e os grandes romancistas oferecem uma demonstração concreta dos problemas da Utopia na própria organização formal de seus estilos e intrigas, enquanto que os filósofos da Utopia apenas oferecem um sonho pálido e abstrato, uma realização do desejo sem substância.

Dada a oposição entre matéria e espírito, na qual se apóia a teoria de Lukács, os romances tendem a se encaixar em dois grupos genéricos, conforme se acentue um ou outro termo desta oposição. Todavia, em certo sentido, a simplicidade desta tipologia é enganosa, pois o ponto de partida do romance deve sempre ser subjetivo, experiência humana: o termo objetivo, o mundo exterior, pouco está se importando em aspirar sua reconciliação com o homem. Logo, o

---

6. *Théorie des Romans,* p. 90.

romance "inclinado para o mundo exterior" (que Lukács denomina romance do *idealismo abstrato*) mostra-se baseado numa espécie de miragem. Seu herói caracteriza-se por uma convicção cega e inabalável no sentido do mundo, por uma fé obstinada e injustificada no sucesso de sua procura no aqui-agora, na própria possibilidade da reconciliação. Para tal herói obcecado (cujo protótipo é naturalmente Dom Quixote), a aparente resistência do mundo real pode ser facilmente explicada pela magia e pelas operações hostis de feiticeiros maldosos: deste modo, ele nunca realmente se põe em contato com a realidade exterior, mas apenas com aquela visão utópica dela, que era seu ponto de partida. O efeito paradoxal de tal atitude sobre a forma é que o romance do idealismo abstrato resulta numa série de eventos e aventuras objetivas, oferece uma superfície aparentemente objetiva, mesmo que tal objetiviade superficial não seja senão resultado da loucura e da obsessão subjetivas.

A condição para a criação de *Dom Quixote* foi um mundo social no qual a racionalidade secular estava ainda não completamente liberta da visão de mundo supersticiosa e ritualística da Idade Média; no qual, portanto, a loucura de Dom Quixote não era um capricho, mas correspondia a uma realidade no próprio mundo exterior. Tal realidade está, evidentemente, interiorizada no texto de Cervantes, na forma dos romances e sonhos de cavalaria, de tal modo que a narrativa como um todo torna-se, não o contar não questionado e degradado destas estórias populares de aventura, mas a reflexão sobre a própria possibilidade do narrar, o atingir a autoconsciência da narração. Não obstante, à medida em que o mundo moderno torna-se mais e mais secularizado, a tensão que forneceu a *Dom Quixote* sua vitalidade começa a se dissolver: os heróis do idealismo abstrato não mais encontram sua justificativa no momento histórico, mas tendem, de forma crescente, a se tornar arbitrários, figuras grotescas, cuja *idéia fixa* é extravagante. E, num romancista como Dickens, encontramos uma oposição estática, sem vida, entre excêntricos divertidos e um universo burguês sentimentalizado — isto precisamente porque o romancista o assumiu em seu valor aparente, contrabandeou para a sua obra uma preconcepção sobre a natureza da realidade exterior, a qual deveria ser investigada pelo romance sem nenhum *a priori*.

Talvez somente em Balzac seja possível encontrar uma versão final do romance do idealismo abstrato. E mesmo aqui, no mundo doravante secularizado, está baseado num *tour de force* formal. De um lado, encontramos o familiar herói obcecado, o homem de *idéia fixa*, inventor, poeta, negociante, aristocrata. Todavia, o segundo termo da oposição — a realidade exterior sem a qual nenhuma tensão é possível — é agora nada mais do que a soma total de todas as outras personagens obcecadas de *A Comédia Humana*, ou seja, da pró-

pria sociedade. Deste modo, novamente uma totalidade autêntica vem a existir, uma totalidade na qual as outras obras da série fornecem uma espessura de realidade externa, um mundo exterior denso e resistente, para uso no conflito particular no interior de cada estória. Obviamente, paga-se um alto preço por esta tensão; *A Comédia Humana* é o que Sartre denominaria uma totalidade destotalizada; não está nunca completamente presente em nenhuma obra individual, somente os fragmentos do todo encontram-se completamente realizados diante de nós. Com Balzac, o romance do idealismo abstrato se exaure como forma; a realidade do mundo moderno não mais oferece materiais adequados para a sua construção.

Desta forma, lentamente, o segundo tipo genérico de narração, o romance da *desilusão romântica*, emerge para substituir o primeiro. Aqui, toda a ênfase está na própria alma, na experiência subjetiva do herói, cuja tarefa é interpretar o mundo a partir do interior de sua própria consciência. Enquanto o primeiro tipo ameaçava desintegrar-se numa série de aventuras vazias, no picaresco oco ou literatura de passatempo, este segundo tipo de romance está imediatamente ameaçado de solipsismo. Seu herói é passivo-receptivo, contemplativo, e sua estória está sempre a ponto de dissolver-se no puramente lírico e fragmentário, numa série de momentos e disposições subjetivas nas quais se perde a narração autêntica.

Neste ponto, Lukács faz uma de suas observações mais notáveis (e, com freqüência, tem sido apontado o quanto nesta observação ele antecipa toda a direção do romance moderno num momento — 1914 — em que este estava apenas surgindo). Pois, enquanto o mundo exterior das formas romanescas anteriores era basicamente espacial, enquanto que a experiência do herói diante deste mundo tomava a forma de uma série de aventuras e um vagar através do espaço geográfico, agora, no romance da desilusão romântica, o modo dominante de ser da realidade exterior será o próprio tempo. É esta mudança no acento metafísico que irá salvar os mais ilustres exemplos da nova forma, tais como *Educação Sentimental* de Flaubert, da mera poesia estática, que irá justificar e aí permitir um tipo de narração autêntica. Assim, o herói passivo-contemplativo pode agir, sua vida pode ser contada como uma estória; no entanto, tais atos são agora atos no tempo, são esperança e memória. Assim, o romance pode expressar uma espécie de unidade entre sentido e vida, mas uma unidade projetada no passado, apenas objeto de recordação. Pois, no presente, o mundo sempre derrota o herói, frustra seus anseios de reconciliação; no entanto, quando recorda seu fracasso, paradoxalmente o herói está em harmonia com ele. O processo da memória lança, portanto, o resistente mundo exterior para dentro da subjetividade, lá, no passado, reconstituindo uma espécie de uni-

dade com ele. Nisto o herói que recorda é um pouco como o próprio romancista: para ambos, o tempo é profundamente ambíguo em sua natureza, uma força doadora de vida e, ao mesmo tempo, destruidora. Na vida do herói, é a fonte de toda a dor, toda perda, o próprio elemento no interior do qual ele vem a conhecer a futilidade da existência humana. Mas, o tempo é também a própria tessitura da vida mesma; para o leitor e para o herói, a substância mesma da experiência. É, portanto, de imediato, duração e fluxo, e fundamenta a densidade da narrativa no próprio momento em que esta fala da trágica passagem e da efemeridade de todas as coisas.

Depois destes dois tipos básicos de narração, Lukács nos põe em contato com tentativa de síntese, no *Wilhelm Meister* de Goethe e nos romances de Tolstói. Como poderíamos esperar, tais sínteses são elas mesmas polarizadas numa inclinação para o subjetivo e para o objetivo, respectivamente. No *Wilhelm Meister,* um herói de tipo romântico, relativamente passivo-receptivo, acaba por descobrir um universo exterior dotado de sentido, um ambiente social que não mais resiste ao indivíduo mas oferece preenchimento para seus talentos e potencialidades subjetivas: um ambiente que não se caracteriza pelas instituições desumanizadas e alienadas mas, ao contrário, reflete uma finalidade em sua hierarquia de tarefas e está, portanto, novamente dentro de uma escala humana. No entanto, esta reconciliação está baseada num *tour de force*: a forma do livro como um todo depende da existência da elite maçônica que aparece na sua conclusão. Todas as aventuras e encontros de Wilhelm Meister, aparentemente acidentais, acabam sendo testes deliberados e exemplificações planejadas, para ele, por esta sábia casta sacerdotal onde ele é, então, finalmente recebido. Assim, a solidez aparente do romance de Goethe resulta de um forçar, deformar a realidade exterior na direção de uma satisfação do desejo: a Utopia não é conquistada concretamente, linha por linha, mas estabelecida por decreto no fim do livro que retroage e transforma o começo.

Tolstói, por outro lado, aproveita-se da existência, na sua situação histórica, de um elemento ausente na experiência do romancista da Europa Ocidental: a presença da natureza mesma, que fornece o solo para o retrato do mundo exterior, o segundo termo da oposição do romancista, com uma solidez renovada. Enquanto que no Ocidente o drama do indivíduo e suas paixões se opunham à convencionalidade vazia da sociedade, em Tolstói estes dois fenômenos são vistos, em última instância, como deformados e viciados, entrando em oposição com a natureza, com vislumbres de existência natural, reunificada, autêntica, primordial. Mais uma vez, no entanto, esta tensão é precária: ela depende, não de uma narração preenchida, totalmente realizada, do termo natural, a vida natural, mas apenas de vislumbres

líricos do que tal vida poderia ser. Neste sentido, Tolstói não atinge a reinvenção do épico, mas somente cria fragmentos que se esforçam rumo à unidade épica.

Está claro para Lukács, no fim do seu livro, que a transformação do romance numa epopéia tem como pressuposto, não a vontade do romancista, mas a transformação de sua sociedade e seu mundo. A épica renovada não pode emergir até que o mundo mesmo seja transfigurado, regenerado. E seu comentário final, de que os romances de Dostoiévski oferecem um vislumbre desta utopia derradeira, totalmente humanizada, deve ser tomado mais no sentido de uma predição do que de uma análise formal.

A grande riqueza e sugestividade de *Teoria do Romance* resulta mais dos problemas que seu referencial especulativo permite levantar do que das soluções que oferece. Em primeiro lugar, há nele uma contradição entre forma e conteúdo que, em última análise, projeta dúvidas sobre suas conclusões. Pois no nível formal, como análise do trabalho do romancista, de seu esforço perpétuo para reconciliar espírito e matéria, *Teoria o Romance* é irrepreensível. No entanto, na medida em que também implica uma teoria do herói, uma teoria do conteúdo do romance, podemos nos surpreender ao detectar todo um conjunto de pressupostos não imediatamente visíveis, toda uma psicologia preconcebida, que se põem em conflito com o referencial de conceitos hegelianos, puramente formal, do restante do livro. Aqui, na verdade, vemos Lukács descrevendo a procura do herói como uma tentativa de "pôr à prova sua alma" (Browning), de superar a nostalgia primordial do ser pelo "retorno à casa" num sentido metafísico (Novalis: "Immer nach Hause!"), pela reintegração da "seara transcendental" que era a morada original da alma. A objeção não é a esta doutrina enquanto tal — que tem seu próprio fascínio para a mentalidade moderna e sugere idéias de Heidegger e Kierkegaard — mas à sua incompatibildade com a descrição formal que Lukács faz do romance como um processo no qual nenhum roteiro é dado de antemão; no qual até mesmo esta caracterização da procura metafísica do homem no mundo não é válida, e se afirma como um valor preconcebido e imposto à informidade inicial da existência.

Podemos formular esta contradição de outra forma, lembrando o grau em que toda análise lukácsiana do romance depende do que pode ser considerada uma nostalgia literária, da noção de uma idade de ouro ou Utopia perdida da narração no épico grego. Sem dúvida, como indicamos acima, tal concepção da história literária pode ser simplesmente tomada como uma ordenação ficcional, como um referencial mitológico, para a análise concreta do livro; mas, a longo prazo, a inaceitabilidade do referencial histórico começa a viciar as análises particulares. Igualmente, qualquer alteração no referencial

vai implicar uma reavaliação ampla da própria história empírica do romance. Obviamente, a realização definitiva de um universo reconciliado será agora projetada no futuro. Com a mudança de perspectiva, estamos já no interior de uma teoria marxista da história. Mais do que isto, seria de se esperar que a remoção da idéia de uma idade de ouro resultaria também numa nova interpretação da literatura moderna, criando a possibilidade de, ao menos, momentos parciais de reconciliação nos tempos modernos, de exemplos isolados de obras de arte autenticamente concretas, obras impossibilitadas pelo esquema histórico geral de *Teoria do Romance.*

Mesmo no interior do referencial hegeliano do livro, há equívocos que o futuro trabalho de Lukács vai tentar resolver: o objetivo é a criação de uma tipologia, a configuração, caracteristicamente hegeliana, das possibilidades formais no desenvolvimento cronológico da própria história. A fraqueza evidente de tal ponto de vista tipológico pode ser observada em passagens como aquela em que, tendo estabelecido o romance da desilusão romântica como uma categoria geral, como um gênero, Lukács admite que este possui talvez um único representante ou membro genuíno: *A Educação Sentimental*, de Flaubert. Assim com Marx, colocando a dialética hegeliana de pé, dissolveu as séries hegelianas de formas ideais na realidade empírica da própria história, este defeito lógico de *Teoria do Romance* não é senão um passo para o abandono dos *tipos* romanescos como tais e para a apreensão da obra de Flaubert como um fenômeno histórico — concreto, empírico, singular — como um momento particular da história do romance, uma combinação não generalizável de circunstâncias. Aqui, era de se esperar que o desenvolvimento, na linha de *Teoria do Romance*, resultasse na substituição da teoria tipológica abrangente por uma série de monografias históricas concretas, por uma dissolução na história literária concreta.

Finalmente, deve ser notado que, mesmo dentro do referencial de *Teoria do Romance*, há sinais de uma mudança de perspectiva importante. Nos dois primeiros capítulos tipológicos (os que definem os romances do idealismo abstrato e da desilusão romântica), o conteúdo do romance foi caracterizado como uma oposição entre o homem e o mundo exterior. Mesmo quando a resistência ao herói aparece na forma de outras personagens, Lukács pensa basicamente nesta resistência em termos de uma luta entre o homem e seu ambiente, entre o homem e o universo, entre o homem e as coisas: os elementos humanos do conflito são sempre assimilados à categoria mais geral do mundo, o Não-eu, o ser da natureza. Tal forma de encarar o drama da vida humana não pode ser senão metafísico, pois o modelo básico é sempre a relação do homem com algum absoluto fora dele.

No entanto, quando nos voltamos para os capítulos sobre Goethe

e Tolstói, vemos que, sem a consciência de Lukács, este segundo termo metafísico — o mundo — transforma-se imperceptivelmente em outro — a sociedade. A esta altura, a própria qualidade da oposição é diferente, e tudo se altera: a nova tensão é histórica, e não metafísica, e a relação do homem com o seu meio social deixa de ser aquela relação estática e contemplativa própria à sua situação metafísica no universo. A sociedade é um organismo que evolui e se transforma e, pela primeira vez ao herói, tal como Lukács o vê, é permitido, não apenas contemplar fixamente sua distância frente à realidade exterior, mas transformá-la. Agora a realidade exterior não lhe é estranha, é da mesma substância que ele, pois é a história, o resultado da atividade dos homens. Aqui, portanto, intervém a iutuição fundamental de Vico (tão significativa para o marxismo e para a historiografia em geral): compreendemos o que fazemos, de modo que é a história e não a natureza que constitui o objeto privilegiado do conhecimento humano.[7] Assim, na própria resolução dos problemas de *Teoria do Romance*, há sinais decisivos daquela passagem da visão de mundo metafísica para a histórica, a qual será confirmada pela conversão de Lukács ao marxismo. Na verdade, estaria tentado a inverter a relação causal tal como é geralmente concebida e propor que, se Lukács tornou-se um comunista, foi precisamente porque os problemas da narrativa levantados na *Teoria do Romance* solicitaram um referencial marxista a fim de que fossem pensados até o fim, rumo à sua conclusão lógica.

II

A obra seguinte de Lukács, *História e Consciência de Classe* (1923), parece, no entanto, ter pouco a ver com estes prolemas puramente literários. Seu título engana, pois o novo livro é

7. "O mundo da sociedade civil foi certamente feito pelos homens... seus princípios devem portanto ser encontrados no interior das modificações de nossa própria mentalidade humana. Quem quer que reflita sobre isto não pode senão espantar-se diante do fato de que os filósofos tenham canalizado todas as energias no estudo do mundo da natureza que, desde que Deus a criou, somente Ele conhece; e de que tenham negligenciado o estudo do mundo das nações, ou mundo civil que, uma vez criado pelo homem, poderia por ele ser conhecido" (Giambattista Vico, *The New Science*, trad. T. G. Bergin e M. H. Fisch, Ithaca, N. Y., 1968, p. 96). Ver também Eric Auerbach, "Vico and the Aesthetic Historicism", *in* Scenes from the Drama of European Literature (New York, 1959).

mais epistemológico do que político e visa a estabelecer, de um modo técnico, os fundamentos de uma nova teoria do conhecimento marxista. Por "consciência de classe", pois, Lukács entende, não tanto um fenômeno empírico e psicológico, ou as manifestações coletivas estudadas pela sociologia, mas os limites e vantagens *a priori* conferidos, pela afiliação à burguesia ou ao proletariado, à nossa capacidade de apreender a realidade exterior. Deste modo, esta obra imensamente influente distingue-se, desde o início, da crítica da *ideologia* que nos é mais familiar, tal como praticada por autores como Lucien Goldmann e Sartre. Pois o conceito de ideologia já implica mistificação e transmite a noção de um tipo de visão de mundo instável e psicológica, uma espécie de referencial subjetivo das coisas já, por definição, desligado do mundo exterior em si. Em conseqüência, até mesmo uma visão de mundo proletária fica relativizada e percebida como ideológica, enquanto que o padrão definitivo de verdade afirma-se, de modo positivista, como um "fim da ideologia" que nos levaria à presença dos fatos em si mesmos, sem nenhuma distorção subjetiva.

Entretanto, é porque Lukács leva a sério o que se costuma chamar de filosofia burguesa que ele pode desenvolver uma teoria adequada do conhecimento proletário. Para ele, pode-se dizer, o falso não é tanto o *conteúdo* da filosofia burguesa clássica mas a sua *forma.* E nisto, Lukács aplica no terreno da filosofia o método que Marx havia praticado em sua crítica da economia burguesa. Marx, na crítica aos predecessores (Smith, Say, Ricardo), visava não tanto aos detalhes de um trabalho — teoria da renda da terra, circulação de mercadorias, acumulação de capital, etc... — muitos dos quais ele inclui no seu próprio sistema, mas o modelo no seu todo, ou a sua ausência, modelo no qual tais detalhes encontram sua interpretação, sendo postos em perspectiva como partes ou funções de uma totalidade maior. Marx mostrou não apenas que os economistas burgueses eram incapazes de desenvolver um campo teórico unificado no qual os vários fenômenos empiricamente observados pudessem ser integrados, mas também que eles instintivamente evitavam fazê-lo. Era como se eles sentissem o perigo social e as conseqüências políticas do tipo de modelo total e sistemático da realidade econômica que será posteriormente encarnado em *O Capital.* Para evitar tais conseqüências eles eram obrigados a desenvolver suas pesquisas apenas num nível fragmentário e empírico.

O marxismo é freqüentemente mal compreendido como uma teoria do interesse material e econômico, apesar de que, no nível da psicologia individual, a noção de interesse pessoal tenha origem nos tempos de Hobbes e La Rochefoucauld. Seria menos errôneo sustentar que o marxismo é uma teoria do interesse *coletivo* ou *de classe.* Pois,

enquanto nada há de paradoxal ao se encontrar um homem disposto a sacrificar seu interesse pessoal imediato em nome de uma causa ou ideal maior, é quase certo que a própria adesão apaixonada a esta causa, sua força de atração, derivam de uma base coletiva, de sua estrutura como um mecanismo de defesa do grupo ou classe com a qual o indivíduo se identifica. Logo, o membro de uma determinada classe defende não tanto sua existência individual e seus privilégios, mas as próprias condições desses privilégios em geral. E, no terreno do pensamento, ele está disposto a se arriscar apenas até o ponto em que tais condições começam a ser questionadas. Podemos, de uma forma mais abstrata, dizer que a influência da consciência de classe no pensamento se dá menos no nível da percepção dos detalhes particulares da realidade e mais no da forma geral ou *Gestalt* segundo a qual tais detalhes são organizados e interpretados.

Tal como na crítica de Marx às teorias econômicas burguesas, no Lukács de *História e Consciência de Classe* os limites da filosofia burguesa estão assinalados pela sua incapacidade, ou não disposição, de se haver com a categoria da *totalidade*. Que isto não é um mero padrão exterior de julgamento, mas um dilema com o qual os filósofos clássicos tinham se envolvido, pode-se ver na orientação da filosofia alemã pré-marxista frente ao problema da universalidade do sujeito do conhecimento — uma universalidade que se afirma de forma abstrata no conceito de sujeito trancendental, de Kant, ou no Espírito Absoluto, de Hegel. A originalidade de Lukács é ter devolvido este problema filosófico abstrato à sua situação concreta na realidade social mesma, e ter formulado a questão do relacionamento entre a universalidade no nível epistemológico e a afiliação de classe do próprio pensador particular.

A filosofia crítica de Kant já havia apontado os limites últimos da universalidade a que o racionalismo burguês havia aspirado. Para Kant, evidentemente, estes limites não são os do pensamento burguês somente, mas os do espírito humano em geral; tal forma abstrata de colocar o problema apenas assinala sua profunda identificação com o tipo de pensamento que examina. Segundo Kant, o espírito pode entender tudo sobre a realidade exterior exceto o fato incompreensível e contingente da existência dela. Pode lidar exaustivamente com suas próprias percepções da realidade sem jamais ser capaz de conhecer os *noumena*, ou coisas-em-si. Para Lukács, entretanto, este dilema da filosofia clássica, da qual o sistema de Kant é um monumento, deriva de uma atitude mais fundamental, pré-filosófica, diante do mundo; uma atitude, em última instância, de natureza sócio-econômica. Ou seja, deriva da tendência burguesa para entender nossa relação com os objetos exteriores (e, conseqüentemente, nosso *conhecimento* destes objetos) de uma forma contemplativa e estática. É

como se nossa relação primária com as coisas do mundo exterior não fosse uma relação de fazer ou usar mas de contemplação imóvel, num momento suspenso do tempo, separado por um abismo que o pensamento jamais atravessa. O dilema das coisas-em-si torna-se então uma espécie de ilusão de ótica ou falso problema, uma espécie de reflexo distorcido desta situação inicialmente imóvel que constitui o momento privilegiado do conhecimento burguês.

Ademais esta relação estática com os objetos do conhecimento é, ela própria, um reflexo da experiência de vida da burguesia no terreno econômico e social. Sua relação com os objetos que produz, com as mercadorias, com as fábricas e com a própria estrutura do capitalismo é contemplativa, na medida em que não tem consciência do capitalismo como fenômeno histórico, como resultado de forças históricas que possuem também, no seu interior, a possibilidade de mudança ou de transformação radical. A burguesia pode entender tudo sobre o meio social (seus elementos, seu funcionamento, suas leis implícitas) exceto a simples existência histórica de tal meio: o seu racionalismo pode assimilar tudo menos as derradeiras questões de finalidade e origem. Neste sentido, o capitalismo é, ele próprio, a primeira coisa-em-si, a contradição primordial que fundamenta todos os outros dilemas mais particulares e mais abstratos.

Quando nos voltamos para a consciência de classe do proletário, para as novas possibilidades de pensamento inerentes à estrutura de uma epistemologia proletária, evidentemente não basta dizer que os problemas filosóficos são diferentes, que os velhos dilemas e questões não mais prevalecem. O que Lukács deve mostrar é que o pensamento proletário é exatamente capaz de resolver as antinomias que o pensamento burguês, pela sua própria natureza, é incapaz de enfrentar. Ele deve mostrar como alguma coisa na estrutura mesma do pensamento proletário dá acesso à totalidade ou realidade, ao conhecimento totalizante que era a pedra no caminho da filosofia burguesa clássica, com a resultante substituição do modelo estático de conhecimento, modelo do qual brotam os dilemas da burguesia. Algo deve ser encontrado na própria situação existencial do operário, que corresponda, como realidade concreta, àquela união de sujeito e objeto, de conhecedor e conhecido, que Hegel propôs como solução ao problema kantiano da coisa-em-si no domínio do pensamento puro. Este caráter privilegiado da situação operária está depositado, paradoxalmente, em seus limites estreitos e inumanos: o operário é incapaz de conhecer o mundo exterior de uma forma estática, contemplativa, porque não o pode conhecer no seu todo, porque sua situação não lhe fornece o lazer para intuí-lo no sentido burguês, porque antes mesmo de colocar os elementos do mundo exterior como *objetos* do seu pensamento, ele *se* percebe como objeto, e esta alienação

original dentro de si mesmo prevalece sobre tudo o mais. No entanto, é precisamente nesta terrível alienação que se encontra a força da posição do operário: seu primeiro movimento não é em direção ao conhecimento do trabalho mas rumo ao conhecimento de si como um objeto, em direção à consciência de si. Esta consciência de si, porque inicialmente conhecimento de um objeto (ele próprio, seu trabalho como mercadoria, sua força vital que é obrigado a vender), lhe permite um conhecimento do caráter de mercadoria do mundo exterior muito mais autêntico do que o alcançado pela "objetividade" burguesa. Pois "sua consciência é a consciência de si da própria mercadoria, ou a revelação, à consciência, da sociedade capitalista baseada na produção de mercadorias e na troca".[8]

Estão implícitos neste novo tipo de consciência-de-si todos os elementos de uma solução feliz para os dilemas epistemológicos nos quais o pensamento burguês se vê envolvido. São as mercadorias que estruturam nossa relação original com os objetos do mundo, que moldam as categorias que medeiam nossa visão de todos os outros objetos. Mesmo assim, tais objetos são ambíguos; eles variam na aparência conforme se acentue sua natureza objetiva ou sua origem subjetiva. Deste modo, para o burguês, a mercadoria é uma coisa natural, sólida, cuja causa é relativamente sem importância, secundária: sua relação com tal objeto é de puro consumo. O trabalhador, por outro lado, conhece o produto final como algo que não vai muito além de um momento do próprio processo de produção: sua atitude frente ao mundo exterior será, em conseqüência, alterada de modo significativo.

Ele vai perceber os objetos a seu redor em termos de mudança, não em termos do presente "natural", atemporal, do universo burguês (com sua ênfase correspondente no homem como um universal). Além do mais, na medida em que conhece o inter-relacionamento das ferramentas e equipamentos, ele vai perceber o mundo exterior, não como uma coleção de coisas não relacionadas e separadas, mas como uma totalidade na qual tudo depende de tudo. Assim, de ambas as formas, ele chegará a apreender a realidade como processo, e a *reificação* — que congelou o mundo exterior para a burguesia — será dissolvida. A relação privilegiada com o real, a forma privilegiada de conhecimento do mundo não mais será contemplativa, estática, não mais será a da razão pura ou a do pensamento abstrato, mas será a da união do pensamento e da ação, união que os marxistas denominam *práxis*, será a da atividade consciente de si. Neste ponto, o problema kantiano da coisa-em-si, do predicado do ser, é duplamente resolvido: em primeiro lugar, o ser se revela uma abstração, e a sua

8. Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe* (Paris, 1960), p. 210.

consideração como fenômeno isolado está fadada a resultar em antinomias, pois a realidade básica do mundo é vir-a-ser e processo. Em segundo lugar, como já estava antevisto no sistema de Hegel, o mundo exterior, como resultado do trabalho humano é considerado agora não como natureza mas como história, é da mesma substância que a subjetividade do próprio trabalhador; a subjetividade do homem pode ser agora vista como produto de determinadas forças sociais que criam mercadorias e, em última instância, toda a realidade do mundo no qual o homem vive.

Posto isto, seguindo a fórmula de Lênin em *Materialismo e Empiriocriticismo*, Lukács vai caracterizar o processo do conhecimento como um reflexo (*Widerspiegelung*) do real. As várias polêmicas que a chamada teoria reflexiva do conhecimento gerou podem ser deixadas de lado se observarmos esta figura de linguagem não tanto como uma teoria em si mas como o signo de uma teoria a ser elaborada: "a descoberta de uma reflexão... sempre indica a existência de uma conexão articulada entre, pelo menos, dois sistemas de relações; a noção de reflexo, a esta altura, funciona como uma indicação desta conexão articulada. No entanto, quando se trata de pensar esta conexão enquanto tal... então apenas o conceito de processo mostra-se genuinamente operativo, quer dizer, produtivo, no conhecimento de tal conexão."[9] A figura do reflexo da realidade no pensamento é, portanto, simplesmente uma espécie de estenografia conceitual concebida para marcar a presença daquele tipo de operação mental que, em outro ponto, descrevemos como um "tropo histórico", ou seja, a colocação em contato de duas realidades incomensuráveis e distintas, uma na superestrutura, outra na base, uma cultural, outra sócio-econômica.

Podemos agora tirar algumas conclusões quanto às implicações de *História e Consciência de Classe* no plano dos problemas literários com os quais Lukács havia antes lidado. Na verdade, parece que é a epistemologia, e a filosofia abstrata em geral, que tende, sob o seu próprio impulso, a reduzir o fenômeno da reflexão a um tipo estático de imagem mental mais ou menos adequada às realidades exteriores. O que Lukács descreve como verdade proletária é, pelo contrário, a percepção de forças atuando no interior do presente, uma dissolução da superfície reificada do presente numa coexistência de várias e conflitantes tendências históricas, uma tradução de objetos imóveis em atos, ações potenciais e conseqüências de ações. Somos tentados a dizer que, para o Lukács de *História e Consciência de Classe*, a resolução definitiva do dilema kantiano deve ser encontrada não nos sis-

---

9. J. L. Houdebine, "Sur une lecture de Lénine", *in Tel Quel: Théorie d'Ensemble* (Paris, 1968), pp. 295-296.

temas filosóficos do século XIX, nem mesmo no sistema de Hegel, mas no *romance* do século XIX: pois o processo que ele descreve tem menos parentesco com os ideais do pensamento científico do que com a elaboração de um enredo.

Deste modo, com a desqualificação da filosofia burguesa, *História e Consciência de Classe* cria as bases para aquela diferenciação da experiência estética que Lukács vai elaborar exaustivamente mais tarde na *Estética*,[10] onde realmente a narração é valorizada na medida em que não pressupõe nem a transcendência do objeto (como na ciência) nem a do sujeito (como na ética) mas, contrariamente, a neutralização dos dois, sua mútua reconciliação, a qual assim antecipa a experiência vivida num mundo utópico em sua própria estrutura.

No entanto, uma vez que a construção da Utopia não mais cabe à literatura, mas à práxis e à ação política mesma, todo o referencial que estrutura o livro *Teoria do Romance* deve agora ser reconsiderado. Aquela nostálgica visão de uma idade de ouro na qual ainda era possível uma unidade-totalidade épica dá lugar a uma visão da história que vê o homem como já implicitamente reconciliado com o mundo que o cerca, no sentido de que este mundo é ele próprio o resultado do trabalho e da ação humanos. A incapacidade de ver através da superfície reificada do mundo exterior é ela mesma historicamente condicionada. Antes do século XIX, quando as bases do capitalismo moderno foram criadas na forma da industrialização total do meio ambiente e da organização mundial do mercado, os pré-requisitos para uma compreensão autenticamente histórica da vida não estavam ainda dados. Somente no século XIX, portanto, aquilo que antes havia sido entendido (e expressado) em termos de um conflito entre o homem e o destino ou natureza pode ser narrado através de categorias puramente humanas e sociais, categorias do que Lukács denominará, daí em diante, *realismo*.

III

Depois de *História e Consciência de Classe*, portanto, não é possível um retorno à modalidade hegeliana de dedução tipológica de estruturas romanescas possíveis, dedução que Lukács realizara em *Teoria do Romance*. Agora, contrariamente, ele se propõe a tarefa de explorar as condições de possibilidade precisamente daquelas obras que foram capazes de "refletir" a realidade social em sua historicidade mais concreta, em suma, a tarefa de explicar teori-

10. Mas já esboçado no "A Relação Sujeito-Objeto na Arte", *Logos*, VII (1917-1918), 1, 39.

camente a existência do que ele chama de os "grandes realistas", Goethe e Scott, Balzac, Keller, Tolstói. O fato de que Lukács mais tarde passará, de modo questionável, da descrição à prescrição, atacando escritores modernos em nome de um modelo *a priori*, não invalida este ponto de partida, onde a palavra apenas designa a existência empírica de um conjunto concreto de obras a serem investigadas.

Sem dúvida, o método mais óbvio e imediato para caracterizar o que distingue o realismo é a análise do conteúdo das obras realistas, em particular do motivo humano dentro delas — as personagens. Para Lukács, a personagem realista se distingue das outras, próprias a outras formas de literatura, pela sua *tipicidade*: ela representa algo mais amplo e significativo do que ela própria, do que seu destino individual tomado isoladamente. As personagens realistas são individualidades concretas e, no entanto, simultaneamente mantêm relação com uma substância humana mais geral e coletiva. A noção de *tipicidade*, que na teoria literária do Ocidente tornou-se algo desgastado, se não suspeito, já estava presente naquela que deve ser a primeira espécie de crítica literária marxista, a saber a longa correspondência entre Marx, Engels e Lassale sobre a peça teatral deste, *Franz von Sickingen*. Estava, portanto, explicitamente relacionada com o problema do drama histórico e da obra de arte histórica em geral. A versão lukácsiana desta idéia está elaborada em maior detalhe no livro *O Romance Histórico*.

Se podemos questionar a relevância do típico para outras formas de literatura, não há dúvida de que a obra histórica, visando explicitamente a um quadro de todo um período da história, traz dentro de si mesma um padrão pelo qual pode ser julgada, de modo que é válido, em termos desta forma (histórica) em particular, perguntar se as suas personagens e situações estão ajustadas para refletir a própria situação histórica de base. O problema fundamental é o do papel do contingente e do necessário na obra de arte: o poder de livre composição do romancista ou do dramaturgo histórico pode se estender a certas liberdades com o tema que ele estabeleceu para si mesmo (através de sua livre escolha inicial)? Para Lassale, a tragédia de Sickingen (a qual ele propunha como exemplar em relação à situação trágica geral da revolução alemã de 1848) reside em uma falha moral e intelectual: o líder da primeira revolta contra os grandes príncipes, durante os levantes da Reforma Alemã, caiu em função de sua mentalidade, diplomática e política, viciada; porque, como homem de estado, tal líder se permitiu um exagerado fascínio pela intrincada *Realpolitik* e pelas intrigas entre os príncipes, perdendo de vista as energias revolucionárias vitais geradas pela própria meta da revolução. A defesa que Lassale faz de sua peça é, em primeira instância, incontestável: esta era a tragédia que ele queria escrever, disse a Marx e

Engels, embora muitas outras pudessem ter sido escolhidas. Tivesse ele contado a história de Thomas Münzer, admite Lassale, toda a base da situação trágica seria completamente outra.

Para Marx e Engels, porém, a peça é deficiente porque a falha intelectual que Lassale acentua não é a causa real da queda de Sickingen. Tal causa não era moral, mas social: Sickingen não poderia nunca obter o apoio dos camponeses revolucionários porque seu objetivo social fundamental era completamente diferente do deles, concentrado, não na liberação da terra, mas no restabelecimento da pequena nobreza que, também ela, sofria a dominação dos grandes príncipes e da Igreja. Deste modo, para Marx e Engels, a situação trágica de Sickingen era objetiva e não tinha nada a ver com qualquer aflitiva, escolha moral subjetiva ou com qualquer postura ética grandiloqüente que ele poderia trazer à cena. Tal como a peça a representa, a personagem de Sickingen não tipifica o dilema histórico real, e a situação da peça não fornece um modelo autêntico das forças atuantes no período. Marx e Engels mostram como toda a fraqueza formal da peça (sua interminável discursividade, suas reminiscências de Schiller ao invés de Shakespeare) vem desta fraqueza mais fundamental, desta inadequação da obra à sua matéria-prima. O que nos interessa em tal análise — e na de Lukács em *O Romance Histórico*, que segue a mesma linha de raciocínio — é a idéia de que a forma da obra depende da lógica profunda do próprio material que ela trabalha. A palavra *típico* serve apenas como um nome para a articulação em personagens individuais desta realidade de base que é a substância ou o conteúdo da obra de arte.

Evidentemente, esta categoria tem sido mal usada na prática, própria ao marxismo vulgar, de reduzir as personagens a meras alegorias das forças sociais, de transformar personagens "típicas" em meros símbolos de classe, tais como o pequeno-burguês, o contra-revolucionário, o nobre rural, o intelectual socialista utópico e assim por diante. Sartre observa que tais categorias são elas próprias idealistas pois pressupõem formas imutáveis, idéias platônicas eternas, das várias classes sociais: o que elas deixam de lado é precisamente a história, e a noção de situação histórica peculiar, única, à qual Lukács sempre foi fiel em sua atividade crítica.

Não podemos discutir aqui as características mais imediatas e interessantes da análise de tipos no romance histórico feita por Lukács, em particular sua distinção entre figuras da história mundial (ou seja, os grandes nomes da história, os Richelieus ou Cromwells ou Napoleões) e as figuras comuns, relativamente anônimas, inventadas, que Scott, por exemplo, coloca no centro de seus romances. Basta observar que aqui, como sempre, o método de Lukács é um método formal, neste caso se constituindo numa distinção entre as formas do drama

e as do romance, e na relativa diferença funcional entre as personagens de cada um. As grandes figuras históricas, os reais atores principais da história, serão fundamentais no teatro (Macbeth, Wallenstein, Galileu) porque o conflito dramático é mais concentrado e intenso; enquanto que o romance, que procura um quadro total do momento histórico, tolera tais figuras apenas em aparições secundárias, episódicas, pois é somente deste modo distante, secundário, que elas aparecem em nossa vida cotidiana, em nossa experiência vivida.

Mas as características essenciais do típico devem ser encontradas em outro contexto: em particular, é preciso lembrar que, para Lukács, o típico nunca é uma questão de precisão fotográfica. Na perene confrontação entre Balzac e Zola, à qual retornaremos, ele observa que a personagem de Balzac, melodramática no seu exagero romântico e irrealismo grotesco, expressa muito mais as forças sociais subjacentes, sendo muito mais profundamente típica, do que as personagens de Zola, altamente esquemáticas e estereotipadas (o camponês rico, o mineiro, o industrial, o comerciante, etc...), apesar de que as últimas parecem, à primeira vista, muito mais ajustadas aos objetivos básicos do realismo. É como se, nas obras de Zola, a idéia, a teoria preconcebida, interviessem entre a obra de arte e a realidade a ser apresentada: Zola já *conhece* a estrutura básica da sociedade, e esta é sua fraqueza. Para ele, a matéria-prima básica, as profissões, as "personagens-tipo" socialmente determinadas já estão estabelecidas *a priori*. Isto significa que ele sucumbiu à tentação do pensamento abstrato, à miragem de um conhecimento objetivo, estático, da sociedade. Implicitamente admitiu a superioridade do positivismo e da ciência sobre a imaginação. Na perspectiva de Lukács, para quem a narração é a categoria fundamental e o conhecimento abstrato apenas um substituto razoável, isto significa que o romance, nas mãos de Zola, deixa de ser o instrumento privilegiado de análise da realidade e se degrada à mera ilustração de tese.

Por sua vez Balzac não sabe realmente, de antemão, o que vai encontrar. O *avant-propos* de *A Comédia Humana* mostra que seu objetivo é construir uma tipologia, uma vasta zoologia da sociedade humana, mas também mostra que o amplo fôlego da obra vem da idéia de um método, não da descoberta antecipada de uma espécie de tabela dos elementos básicos. Ademais, Balzac é tão sensível à historicidade e à mudança histórica que ele seria incapaz de imaginar um arquétipo fixo dos tipos sociais. O pequeno-burguês de sua obra, por exemplo, é sempre característico de um certo período, de uma certa década; está em constante evolução, no seu estilo de vestir, na sua mobília, na sua linguagem e mentalidade, dos tempos de Napoleão aos últimos anos de Luís Filipe. Assim, a personagem balzaquiana não é típica de uma certa espécie de elemento social fixo, como a

classe, mas típica do momento histórico particular. Com isto, desaparecem completamente da noção de tipicidade as implicações puramente alegóricas e esquemáticas. O típico não é a correlação termo a termo entre personagens individuais da obra (Nucingen, Hulot) e componentes fixos e estáveis do mundo exterior (aristocracia financeira, nobreza napoleônica), mas sim a analogia entre a totalidade do enredo, como um conflito de forças, e a totalidade do momento histórico considerado como processo.

A esta altura talvez seja útil observar que toda esta discussão sobre o conteúdo de obras de arte é na realidade uma discussão formal. Se até aqui parece haver uma discussão de conteúdos, isto se deve à própria natureza do romance ou peça históricos, os quais carregam, na sua própria estrutura, uma distinção intrínseca entre forma e conteúdo. Pois enquanto o romance comum fornece a ilusão de uma leitura absolutamente desengajada, de uma obra auto-suficiente que não requer nenhum modelo objetivo no mundo exterior, o romance histórico caracteriza-se pela maneira como sempre, diante de nosso olhar no próprio ato de ler, traz dentro de si tal modelo, tal realidade exterior fundamental. Independentemente de nosso interesse intelectual pela exatidão do quadro que Scott fornece da Idade Média, ou que Flaubert fornece de Cartago, inevitavelmente intuímos esta realidade exterior, necessariamente "intencionamos" (no sentido husserliano) um objeto real, mesmo que vagamente. A própria estrutura de uma leitura do romance histórico envolve comparação, envolve uma espécie de juízo ontológico. Deste modo, quando abandonamos esta forma especializada e focalizamos o romance realista em geral, a nossa discussão se põe em termos puramente formais: nestes termos, os elementos humanos da obra, as personagens, tornam-se matéria-prima como quaisquer outras (como os materiais da armação do livro, por exemplo) e a noção de *típico*, não mais apropriada a este ponto de vista formal mais geral, dá lugar a um outro tipo de terminologia. Aqui, o que é visto como a principal característica do realismo literário é a sua qualidade anti-simbólica. O próprio realismo passa a se distinguir pelo seu movimento, pela narração e dramatização de seu conteúdo; vem a ser caracterizado, seguindo o título de um dos melhores ensaios de Lukács, pela *narração*, oposta à *descrição*.

Talvez seja mais fácil começar pelo aspecto negativo da definição, por aquela avaliação hostil do simbolismo que será constante em Lukács: para ele, o simbolismo não é uma técnica entre outras, mas representa um modo de apreensão do mundo qualitativamente diferente do realista. O simbolismo, pode-se dizer, é sempre um substituto, sempre uma certa admissão de derrota por parte do romancista. A ele recorrendo, o escritor admite que um sentido original

e objetivo nos objetos lhe é doravante inacessível e que ele deve inventar um sentido novo e fictício para escamotear esta ausência fundamental, este silêncio das coisas. A forma simbólica é menos o resultado da estética pessoal do escritor do que o é da própria situação histórica: na sua origem, todos os objetos têm uma significação humana. Mesmo a natureza se humaniza pela forma como o homem faz o seu mundo dentro dela e a transforma para seu próprio uso (a paisagem árida e pedregosa da Grécia é virada ao avesso como uma luva, domesticada, por uma economia que a ela se adapta através da navegação e do comércio, da produção artesanal). Esta significância original dos objetos é visível apenas quando transparece sua ligação com o trabalho humano e a produção. Entretanto, tal ligação não é facilmente visível na civilização industrial moderna: os objetos parecem ter vida própria, independente. E esta ilusão é precisamente a fonte do simbolismo. Em Zola, a mina é vista como um monstro que fantasticamente habita a paisagem e devora carne humana. Em Joyce, a redação do jornal parece a gruta dos ventos: qualquer significação realista e histórica que ela também possua parece por demais prosaica e pobre para a obra de arte. Doravante, a mobília em *The Spoils of Poynton*, a atmosfera pesada das cidades de Dickens e Dostoiévski, as paisagens moralmente expressivas de um Gide ou um D. H. Lawrence existem na obra como elementos auto-suficientes, carregando uma significação intrínseca. Mesmo os objetos neutros de um Robbe-Grillet são o resultado deste processo de simbolização, pois eles também respondem, mas pelo silêncio, e o olho continua a procurar neles uma configuração obsessiva, uma compreensão visual imediata que permanece sempre em suspenso.

Assim, o simbolismo resulta, não das propriedades das coisas mesmas, mas da vontade do criador que lhes impõe um significado por decreto. Deste modo, representa a vã tentativa, da subjetividade, de derivar um mundo humano completamente de si mesma. Nisto, assemelha-se à ética burguesa do imperativo moral, do ideal ou do *Sollen*, que Lukács critica em *Teoria do Romance*. Nas obras de arte simbolistas, procuramos uma relação significativa com o mundo exterior, com a realidade objetiva, e retornamos de mãos vazias, tendo vivido em meio a sombras e não tendo atingido nada senão nós mesmos no mundo que nos cerca.

Talvez seja este o momento de comentar a rejeição da arte moderna e da vanguarda (*modernism*) em geral, implícita nesta idéia de Lukács. Em *O Castelo*, de Kafka, após uma personagem ter mostrado a K. que todas as suas ações podem ser interpretadas de um modo muito desfavorável, o herói responde: "Não é que o que você diz seja falso; é que justamente é hostil.'" Tal pode ser o lema das observações de Lukács sobre a arte moderna. É, ao mesmo

tempo, diagnóstico e julgamento. No entanto, todo o aspecto de julgamento se apóia numa ambigüidade, pois pressupõe que o escritor de vanguarda tem alguma escolha pessoal na questão e que sua sorte não está selada pela própria lógica de seu momento histórico. A mesma ambigüidade é visível também na própria teoria revolucionária marxista, onde a revolução não pode ocorrer até que todas as condições objetivas estejam maduras para isto, mas onde simultaneamente Lênin pode aparentemente forçar esta condição pela pura força de vontade criando uma revolução proletária antes que a revolução burguesa, precedente, tenha tido tempo de fazer o seu percurso.

Se, portanto, deixamos de lado aquela parte da obra lukácsiana que constitui um conjunto de recomendações ao artista (e que se complica pelo fato de Lukács visar a dois públicos ao mesmo tempo, aos escritores do realismo socialista e aos realistas críticos do Ocidente), vemos que sua análise da vanguarda (*modernism*) se apóia num fato fundamental da arte moderna: a constatação de um salto qualitativo em tempos recentes, de uma absoluta diferença entre a literatura que é nossa — que começou por volta da época de Flaubert e Baudelaire — e a literatura clássica que a precedeu. Sem dúvida, dependendo da espessura de nossa lente histórica, esta ruptura absoluta pode ser localizada até mais cedo, talvez por volta do começo do século XIX, com a Revolução Francesa e o Romantismo Alemão. Neste sentido, é significativo que a atitude de Lukács reproduza quase exatamente a de Goethe e Hegel frente ao próprio romantismo. O classicismo é a saúde, disse Goethe, o romantismo a doença. E Hegel criticou o subjetivismo dos românticos em termos semelhantes aos que Lukács reserva para a vanguarda. A conclusão inevitável é a de que uma filosofia do concreto deve transpassar o abstrato, e deve-se acrescentar que, com freqüência, é precisamente do ponto de vista antiquado, anticontemporâneo e até mesmo reacionário (ver Yvor Winters e, até mesmo, o próprio Edmund Burke) que são feitas as análises mais penetrantes do real. A vantagem de Lukács sobre os teóricos simpatizantes do moderno está na sua modalidade de pensamento, diferenciadora e profundamente comparativa. Ele não se instala no interior do fenômeno moderno, completamente entregue a seus valores fundamentais e capaz apenas de observá-lo a partir da sua própria ótica. Ele pode defini-lo e marcar seus limites, como momento histórico, frente ao que ele não é. No entanto, tais comparações parecem implicar, na sua própria estrutura, um julgamento a favor do termo mais antigo.

Deve-se notar aqui que a crítica lukácsiana à vanguarda (*modernism*) já estava implícita na própria *Teoria do Romance*. Mostramos como os quatro capítulos tipológicos deste livro tendiam a cair em dois grupos, o primeiro (sobre os tipos básicos) apreendendo a

relação do homem com o mundo de uma forma metafísica, o segundo (sobre Goethe e Tolstói) vendo tal relação em termos históricos e sociais. Não é por acaso que os dois primeiros capítulos são tão ricos em sugestões e insinuações de modernismo, pois a arte moderna ou simbolista caracteriza-se precisamente pela sua forma metafísica, a-histórica, de conceber a vida humana no mundo. A distinção entre o realismo e o modernismo simbólico estava, portanto, já presente no movimento em direção ao romance que apreendia a realidade e o ambiente humano em termos de história humana. Assim, por uma espécie de rodeio, constatamos que a metodologia básica da primeira obra (*Teoria do Romance*), a separação entre alma e mundo, significado e vida, retém sua vitalidade nas obras posteriores. Tornou-se apenas subterrânea e, tendo deixado de lado sua familiar terminologia hegeliana, continua a informar a distinção entre simbolismo e realismo, entre a síntese de significado e vida meramente desejada e a síntese que está de certo modo, presente de forma concreta na própria situação histórica.

Para Lukács, a modalidade simbolista de representação é ela própria sintoma de um tipo de apreensão subjacente, o qual ele vai denominar descrição, ou seja, um modo puramente estático e contemplativo de olhar a vida e a experiência, equivalente literário da postura de objetividade burguesa no pensamento filosófico. A forma realista de representação, a possibilidade da narração mesma, está presente somente naqueles momentos históricos em que a vida humana pode ser apreendida em termos de confrontações e dramas individuais e concretos, nos quais uma verdade fundamental da vida pode ser contada através da história individual. Nos tempos modernos, tais momentos tornaram-se relativamente raros: e há outros em que nada real parece acontecer, em que a vida é sentida como espera interminável, frustração perpétua do ideal (Flaubert); a única realidade da existência humana parece ser a rotina cega e o ramerrão do trabalho cotidiano, sempre o mesmo dia após dia (Zola); ou, finalmente, a própria possibilidade de eventos parece ter desaparecido e o escritor parece relativamente reconciliado com um referencial no qual a verdade de um só dia pode colocar-se como o microcosmo da própria vida (Joyce). Nestas situações históricas, mesmo quando a obra literária parece violenta e agitada, tais explosões se revelam, através de um exame mais detalhado, com meras imitações de eventos, pseudo-eventos impostos de cima pelo romancista que se desespera no extrair eventos genuínos de um apagado fluxo de experiência. Na verdade, o melodrama (como em Zola) é um dos principais dispositivos através dos quais a literatura moderna procura escamotear suas contradições: o choque violento entre unidades coletivas maiores do que o comum (a multidão em *Germinal*, os bárbaros em *Salambô*)

ou o choque entre o Bem e o Mal absolutos encobrem a ausência de relações humanas autênticas no nível individual, na experiência individual vivida. Onde o modernismo resolutamente assume a sua condição, ele abandona completamente o enredo, renuncia à narração no velho sentido e procura fazer de sua fraqueza básica uma força.

Deste modo, a descrição, como forma dominante de representação, é o sinal de que se rompeu uma relação vital com a ação ou com a possibilidade de ação. Lukács compara a corrida de cavalos em *Nana* com o episódio similar em *Ana Karenina*. O primeiro é uma brilhante peça de cenário vista do exterior, tendo pouco a ver com o destino das personagens. No segundo, as personagens estão passionalmente envolvidas; longas descrições externas são desnecessárias porque sentimos a intensidade do evento, não através da contemplação visual, mas através das expectativas e esperanças das próprias personagens. Vemos então que a descrição começa quando as coisas exteriores são vistas como estranhas à atividade humana, são concebidas como coisas-em-si estáticas; e ela se realiza totalmente quando até mesmo os seres humanos que habitam estes cenários mortos tornam-se eles próprios desumanizados, signos sem vida, meros objetos móveis a serem representados de fora.

Lukács tende a explicar os momentos realistas autenticamente narrativos da literatura de dois modos: através da situação pessoal e da atitude dos próprios escritores, e através de sua situação histórica objetiva. A análise da precondição subjetiva do realismo é paralela à análise das precondições do conhecimento da totalidade em *História e Consciência de Classe*, embora a explicação no plano literário possa parecer relativamente simplista: os grandes realistas, Lukács nos diz, são aqueles que de alguma forma participaram integralmente da vida do seu tempo, que não eram meros observadores mas atores, "engajados" num sentido menos limitado e político do que no conhecido uso de Sartre. Na sua exemplificação de tal engajamento, Lukács conduz seu materialismo a uma conclusão extrema e até paradoxal: se é a infra-estrutura material, a situação social, que tem precedência sobre a opinião, a ideologia, a visão subjetiva que alguém tem de si mesmo, então podemos ser logicamente forçados a concluir que, sob certas circunstâncias, um conservador, um "monarquista", um católico praticante pode captar melhor as autênticas forças em ação na sociedade do que um escritor cujas simpatias são relativamente socialistas. Este é o argumento definitivo da comparação entre Balzac e Zola. Dizer que o defensor de Dreyfus estava alheio às questões fundamentais de seu tempo pode parecer arbitrário e perverso. No entanto, até mesmo um escritor bastante apolítico como Henry James observou, agudamente, não apenas que o engajamento político de Zola veio depois, ao fim de sua carreira criativa na literatura, servindo

como um substituto para esta, mas também que tal engajamento parecia refletir uma aborrecida sensação de vazio na vida privada do escritor, um sentimento de que ele nunca havia realmente se debatido com a autêntica experiência. E não pode haver dúvida de que os métodos de Zola (uma espécie de divisão racionalista do trabalho, escolha dos temas antes das personagens, documentação de apoio e notas cuidadosas, uma visita ao local, etc...) são próprias a um observador externo, não de um participante imaginativo. Ao passo que Balzac, com toda a sua crítica intelectual e moral à era da burguesia e à corrupção da Monarquia de Julho, viveu em sua própria carne, em suas paixões vividas, os impulsos e ambições fundamentais do momento, sonhando com as riquezas das minas de prata da Sardenha, com uma rápida fortuna feita no teatro, colecionando febrilmente tesouros espúrios, mobiliando uma casa após outra, ansiando pela estabilidade definitiva do proprietário rural, encontrando as forças de seu momento histórico já amadurecidas dentro de si mesmo sem ter de observá-las em outros, do exterior. Evidentemente, não cabe propor tal vida como um modelo para o escritor realista, como Lukács algumas vezes parece fazê-lo, mas deve-se notar que novas formas de análise psicológica, tal como a de Sartre a propósito de Flaubert, são meros refinamentos, através do uso de técnicas psicanalíticas, deste modelo básico. Assim, a prática formal de Flaubert é vista como um reflexo de seu alheamento frente às possibilidades de ação efetiva dentro de sua situação como segundo filho a quem as realizações práticas da vida burguesa pareciam negadas.

Mas esta disposição subjetiva do escritor realista é apenas o reverso das possibilidades objetivas da situação histórica em que vive e que sua obra reflete. Balzac teve uma sorte histórica ao testemunhar, não o capitalismo maduro, desenvolvido e acabado dos tempos de Flaubert e Zola, mas o próprio início do capitalismo na França; teve sorte ao ser contemporâneo de uma transformação social que lhe permitiu ver o objeto à medida em que emergiam do trabalho humano e não como substâncias acabadas, ao ser capaz de apreender a mudança social como uma rede de trajetos individuais. Podemos dramatizar tudo isto dizendo que, em Balzac, as fábricas ainda não existiam como tais: observamos, não os produtos finais, mas os esforços dos grandes capitalistas e inventores para construí-los. A realidade social e econômica é ainda relativamente transparente, o resultado da atividade humana ainda visível a olho nu. Entretanto, nas obras de Flaubert, a única fábrica é aquela olaria que nada mais é do que um estágio na instável carreira de Arnoux e pela qual Frédéric passa com tédio infinito, atento apenas às mãos e aos olhos de Madame Arnoux enquanto ela explica pacientemente a mecânica da produção (" 'Ce sont les patouillards', ela disse. Ele achou a palavra grotesca, de

um certo modo totalmente incabível na sua boca."). Como Frédéric, Flaubert está condenado, por sua situação histórica, a uma vida de monótono passeio entre monumentos industriais que não significam nada para ele. E, como foi mostrado, quando Zola, impaciente diante de tal ausência maciça de vida, tenta trazer certa vitalidade para o interior dela, apenas pode fazê-lo pelo recurso ao mito e à violência melodramática.

O realismo depende, portanto, da possibilidade de acesso às forças de mudança num dado momento histórico. Nos tempos de Balzac, tais forças são as do capitalismo nascente, mas a natureza de tais forças não é em si tão importante, pois em outra situação a vitalidade literária de Tolstói vem da existência, na sociedade russa, da classe ascendente dos camponeses, com a qual ele se identifica de uma foruma utópica e religiosa, mas cuja própria presença lhe dá uma força inacessível a seus contemporâneos ocidentais (aqui também deve ser observado que a análise de *Teoria do Romance* mantém-se, exceto pelo fato de que Lukács substitui a proposição relativamente metafísica de uma natureza primordial no ambiente de Tolstói pela proposição de que há uma realidade social por trás do ideal de natureza e de vida natural, ou seja, o campesinato).

Deste modo, o ideal do concreto, que estava inscrito em *Teoria do Romance* como uma vontade de restabelecer a narração épica, permanece intato na teoria do realismo, onde se mostra, dentro do espírito de *História e Consciência de Classe* e, em verdade, como a própria práxis revolucionária, dependente de momentos históricos privilegiados nos quais o acesso ao social como uma totalidade pode de novo ser reinventado. Ao mesmo tempo, a valorização da narrativa aí implícita acentua a preocupação que é crescentemente central nas mais divergentes escolas do pensamento moderno. Assim, no que há de melhor em estudos recentes de filosofia da história, elaborados dentro da perspectiva da filosofia analítica, um filósofo norte-americano mostra que até mesmo a chamada historiografia científica pode ser assumida como sendo dotada de uma estrutura essencialmente narrativa,[11] enquanto lingüistas como A. J. Greimas acentuaram tais preocupações na sua área pela análise dos diversos tipos de materiais verbais, incluindo a argumentação filosófica abstrata, em termos de um modelo narrativo que constitui o mecanismo central da frase en-

---

11. "Parece-me que há tanta justificativa para o argumento de que podemos reconstruir a 'explicação científica' como uma narrativa, quanto o há para o argumento inverso, e para o argumento de que uma representação em forma narrativa não perderá nada da força explicativa do original" (Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History* (Cambridge, Inglaterra, 1965), p. 237.

quanto tal.[12] A obra de Lukács, não obstante, fornece um referencial teórico para estas observações essencialmente empíricas pela sua insistência no relacionamento entre narrativa e totalidade. Desta forma, confirma a opinião de uma autoridade como Martin Heidegger, que viu no marxismo não apenas uma teoria econômica e política mas, acima de tudo, uma ontologia e um modo original de retomar nossa relação com o ser.[13] Desta abertura ao ser, agora concebido como uma substância histórica e social, a narração constitui, ao mesmo tempo, o signo formal e a expressão concreta.

---

12. A. J. Greimas, *Sémantique structurale* (Paris, 1966), pp. 173-191.
13. Heidegger, *Brief über den Humanismus* (Frankfurt, 1947), p. 27. O projeto de Lukács para sua própria *Ontologia* está descrito em seu *Gespräche* com Holz, Kofler e Abendroth (Hamburgo, 1967).

4

SARTRE E A HISTÓRIA

"Sempre me pareceu que uma hipótese de trabalho tão produtiva como o materialismo histórico nunca precisou, como alicerce, do absurdo que é o materialismo metafísico."

— *La Transcendence de l'Ego* (1936)

"Algum dia eu assumirei a tarefa de descrever essa estranha realidade que é a História, a qual não é completamente objetiva, nem completamente subjetiva, e na qual a dialética é bloqueada, percorrida e corroída por uma espécie de antidialética, ela própria, contudo, ainda dialética em sua natureza."

— *Qu'est-ce que la littérature?* (1947)[1]

A descrição corrente da *Critique de la Raison Dialectique*, como uma tentativa de reconciliar o existencialismo e o marxismo, sempre me pareceu trair uma ingenuidade básica no que diz respeito à relação do pensamento em geral, do pensamento político em particular, com nosso ser como um todo, com essa realidade humana total da qual ele é uma expressão. Os sistemas intelectuais

1. Essas são, segundo Pietro Chiodi (*Sartre e il marxismo,* Milano, 1965, p. 21-22, nota 9), as primeiras alusões, nas obras de Sartre, ao que mais tarde vem a ser a *Critique de la raison dialectique* (Paris, 1960).

não são aqui opiniões que podem ser modeladas, ajustadas e manipuladas até que consigamos, de alguma forma, ajuntá-las apropriadamente. Tal operação torna-se ainda mais irônica quando toma como objeto duas abordagens filosóficas que, explicitamente, negam a prioridade do pensamento sobre o ser (o existencialismo e o princípio de que a existência precede a essência; o marxismo e o ensinamento da determinação da consciência pela realidade social). Parece-me, na verdade, que a situação é exatamente o reverso daquilo que vem sugerido acima: o próprio projeto de uma "reconciliação" como essa é o sinal de que ela já foi efetuada na realidade vivida, de que, de alguma forma, uma síntese viva dos dois sistemas já existe, precedendo, motivando e fundando o trabalho puramente intelectual da elaboração da síntese no domínio do pensamento.

O balanço que Sartre faz de seu próprio desenvolvimento intelectual vem confirmar exatamente isso. O marxismo não foi algo a que Sartre chegou *depois* do existencialismo, mas foi antes um interesse concorrente com este último que, por sua vez, coexistiu com a outra filosofia ao longo da carreira de Sartre. Vale a pena salientar, para o leitor americano, a profunda diferença entre o contexto europeu e o americano a esse respeito: na Europa o marxismo é um modo de pensamento vivo e onipresente com o qual todo intelectual é obrigado a entrar em contato de uma forma ou de outra, e ao qual é obrigado a reagir. Assim, Sartre estudou *O Capital* em 1925, dois anos *antes* da publicação de *Sein und Zeit*, de Heidegger; seus amigos próximos Paul Nizan e Raymond Politzer mais tarde se tornaram os principais teóricos do Partido Comunista Francês. Mais signifcativa, contudo, em suas próprias palavras, "foi a *realidade* do marxismo, a forte presença das massas de trabalhadores no meu horizonte, um corpo enorme e sombrio que vivenciava o marxismo, que o *praticava*, e que, à distância, exercia uma atração irresistível sobre os intelectuais pequeno-burgueses".[2] Voltaremos a essa "atração à distância" mais tarde, pois é uma das lições fundamentais que a *Critique de la Raison Dialectique* tem a nos ensinar.

Assim, uma das mais marcantes características do marxismo como filosofia é acentuada na experiência de Sartre, que não é atípica: o marxismo como tal, por qualquer razão que seja, não parece excluir a adesão a uma outra espécie de filosofia; uma pessoa pode ser, ao mesmo tempo, marxista e existencialista, fenomenologista, hegeliana, realista, empirista, ou o que quer que seja. Sem dúvida, este paradoxo é, em parte, o resultado da ambigüidade do verbo ser — como se significasse alguma coisa dizer que alguém "é" um marxista ou

---

2. J.-P. Sartre, *Search for a Method*, trad. Hazel Barnes (New York, 1963), p. 18.

um existencialista ou qualquer outra coisa. Entretanto, a explicação de base é a de que o marxismo toma como seu objeto algo completamente distinto do objeto de sistemas filosóficos mais acadêmicos: é a de que não pode haver contradição (mesmo quando a relação exata entre os dois ainda esteja por ser feita) porque dois tipos completamente diferentes de realidade, cada qual governado por um modo de pensamento que lhe é próprio, não se interceptam em nenhum ponto. "Nós estávamos convencidos", diz Sartre sobre sua geração, "*a um e mesmo tempo*, de que o materialismo histórico fornecia a única interpretação válida da história, e que o existencialismo permanecia como a única abordagem concreta da realidade".[3] O marxismo é uma forma de compreender de fora a dimensão objetiva da história; e o existencialismo, uma forma de compreender a experiência individual subjetiva. A "questão de método", portanto, não toma a forma de uma reconciliação de contrários, mas antes de uma espécie de campo teórico unificado no qual dois fenômenos ontológicos completamente diferentes podem compartilhar de um conjunto comum de equações e podem ser expressos num único sistema lingüístico ou terminológico.

Isso é o que Sartre quer dizer quando ele descreve a relação entre uma "ideologia" (existencialismo) e uma "filosofia" (marxismo): dessa forma sugere que uma contradição efetiva só poderia ter lugar entre duas entidades do mesmo tipo, ou seja, entre duas diferentes "filosofias". Contudo, seu modelo é talvez mais útil do que sua terminologia que, a meu ver, em virtude dos usos corriqueiros dessas palavras, dá origem a muitos problemas falsos.

É claro, contudo, que se a descrição acima é correta, não será logicamente possível descrever a *Critique* como uma ruptura radical com a posição assumida em *L'Être et le Néant*. O fato é que, de modo genuinamente sartriano, o novo livro *modificou* o velho; *L'Être et le Néant* não pode mais ser lido da mesma forma depois do aparecimento do outro. A idéia de inconsistências lógicas entre as duas posições é uma idéia estática: é mais satisfatório pensar que a *Critique* vem completar *L'Être et le Néant* em certas áreas básicas que, neste último, permaneceram abstratas ou insuficientemente desenvolvidas. Este ato de complementação, conduzindo os problemas para um plano dialético mais elevado, acaba por transformar completamente o próprio aspecto do sistema anterior.

A *Critique* é uma obra difícil que parece não ter obtido ainda toda a atenção e o prestígio que merece. Por um lado, porque tem em mira um público múltiplo (marxistas ortodoxos, existencialistas ortodoxos, e até sociólogos americanos); de outro lado, porque seu estilo

---

3. *Search for a Method*, p. 21.

reflete o esforço tortuoso das idéias que expressa a respeito da totalidade ("cada sentença", disse o próprio Sartre, "é tão longa como é, tão cheia de parênteses, de expressões entre aspas, de '*qua*' e 'porquanto', simplesmente porque cada uma representa a unidade de um movimento dialético").[4] Mas a importância da obra pode ser talvez melhor avaliada não no domínio do pensamento mas no domínio da própria ação histórica: os acontecimentos de maio de 1968, ocorridos oito anos após a publicação da *Critique*, confirmam plenamente suas conclusões e evidenciam sua importância como expressão de algumas das mais profundas tendências de seu período histórico.

I

A *Critique* e o breve *Questão de Método* que a precede atacam o mesmo problema sob perspectivas opostas: a primeira, com uma teoria sobre os coletivos nos quais e através dos quais nossas vidas individuais são levadas; o segundo, como um método de interpretar essas existências individuais por dentro, ou seja, partindo da vida individual para chegar à objetividade da história. Este panfleto completa, portanto, a tarefa que Sartre se propusera a realizar no fim de *L'Être et le Néant*: a tarefa de fixar as bases para uma teoria da psicanálise existencial.

Ao mesmo tempo, o mencionado panfleto chama nossa atenção para alguma coisa sobre a obra de Sartre que não tinha sido evidenciada até agora: a importância crucial que o problema da *biografia* sempre teve para ele o papel formador que uma autoconsciência alerta aos modelos biográficos desempenhou em todas as formas que sua obra assumiu. Não é por acidente que seu primeiro herói Roquentin tenha sido um biógrafo, com a peculiar ansiedade provocada por seu próprio poder caprichoso de arrumar e re-arrumar o passado: "Rollebon tomou parte no assassinato de Paulo I ou não? Essa é a questão para hoje: Eu cheguei até esse ponto e não posso continuar sem me decidir".[5] O passado é essencialmente aquilo sobre o que alguém precisa "decidir-se": é puro fato, inércia, precisa ser formado de fora, por uma *decisão.* Nas primeiras peças, particularmente em *Entre Quatro Paredes* e *As Mãos Sujas,* esta indeterminação básica do passado, esta vertiginosa possibilidade de rearticulação de modelos, toma a forma de uma incerteza incômoda sobre a *motivação*:

---

4. Entrevista, *Revue d'esthétique,* XIX n.ºs 3-4 (Inverno, 1966), 329.
5. J.-P. Sartre, *La Nausée* (Paris, 1962), p. 28.

GARCIN: Estelle, serei um covarde?
ESTELLE: Não sei, querido, não estou no seu lugar. Você tem que decidir por si mesmo.
GARCIN: Não consigo me decidir.[6]

Mas a "solução" que é dada nessas peças é tão simplesmente o repúdio da escritura da história e de sua pretensão ao conhecimento, como o é o abandono enfastiado de seu projeto por parte de Roquentin. ("É culpa minha: Eu disse a única coisa que nunca deveria ter dito: Eu disse que o passado não existe. E com isso, em silêncio, M. de Rollebon retornou ao nada.")[7] Nas peças, a única maneira pela qual Garcin ou Hugo podem "realmente" decidir porque fizeram o que fizeram é continuar atuando, de tal forma que o resto de suas vidas — seus atos futuros — confirme ou refute a motivação que levou à decisão. Contudo, a implicação desta revisão do passado pelo presente[8] é que não é a mera hipótese do historiador que fixa o sentido do fato passado de forma definitiva, mas pelo contrário fixa um *outro* fato concreto no tempo. O modelo do biógrafo é uma abstração da existência tridimensional: Sartre agora modifica o segmento dos fatos passados não por impor uma nova forma sobre ele, mas por adicionar novos eventos que alteram suas proporções relativas. Em outras palavras, trata-se de uma crítica implícita da idéia de motivação como autocontraditória.

Num trabalho anterior, mostrei como os romances de Sartre resultavam da intersecção de duas diferentes espécies de forças: numa, o sentido fenomenológico da expressividade dos objetos, da maneira pela qual os objetos refletem estados de consciência; na outra, um impulso melodramático que moldava aqueles momentos relativamente atemporais no fio da estória.[9] Entretanto agora é claro que, a fim de justificar completamente a determinação concreta dessas obras, é preciso ainda ser postulada uma terceira linha de força: e esta é precisamente o próprio impulso biográfico. Pois torna-se evidente que a formação das personagens em *Os Caminhos da Liberdade* (especialmente quando as justapomos com os esboços preparatórios de *O Muro* que são biograficamente orientados), acaba por ser uma tentativa de resolver, pelo fazer através da prática romanesca, aqueles problemas de motivação e biografia que as peças anteriores fixaram para

6. J.-P. Sartre, *Théâtre* (Paris, 1947), p. 171-172.
7. *La Nausée*, p. 138.
8. Ver em particular "Mon Passé". *L'Être et le néant* (Paris, 1948), pp. 577-585; e também Danto, *Analytical Phylosophy of History, op. cit.*, cap. VIII.
9. Jameson, *Sartre: The Origins of a Style* (New Haven, 1961), pp. 189-192.

o pensamento abstrato. Nessas peças, foi demonstrada a fraqueza da mente abstrata para analisar a ação genuinamente tridimensional; neste texto Sartre mostra que mesmo que a produção real do ato por uma personalidade determinada permaneça inacessível ao pensamento analítico (e esse ato de produção é o que se chama *liberdade* em sua terminologia), é possível no entanto *recriar* tal ação pela imaginação. É isso que confere à formação da personagem nos romances de Sartre suas qualidades peculiares e distintivas. Pois suas personagens são todas, virtualmente, construídas em torno de fórmulas: as caracterizações clínicas de *O Muro*, Boris com a sua obsessão por pessoas idosas e mais velhas, Daniel com sua patológica introspecção, mesmo o próprio Mathieu com seu filosófico desengajamento e desenraizamento. Apesar disso tudo, elas não são figuras sem vida, uma vez que não se submetem à sua fórmula ou caráter, nem se deixam moldar por ela, como um destino, mas antes a reinventam a cada momento: a teoria da "escolha original" é a justificativa intelectual para esta unidade de caráter, que nós constantemente renovamos e enriquecemos, usando nossa liberdade a cada momento. Essas personagens são enganadoramente realistas, e eu creio que o que nós observamos nelas é tanto seu processo de elaboração, como a forma objetiva final das próprias personagens. Elas são como que o resultado de uma *aposta*, através da qual Sartre nos desafia a testemunhar a recriação dos mais mórbidos estados interiores, demonstrando assim, por seu ato mesmo de criação, que eles próprios são, na verdade, o resultado da livre escolha e da auto-invenção. Os problemas de biografia analisados em outra obra e teoricamente ilustrados através de modelos tais como as psicanálises existenciais de Baudelaire, Genet e Flaubert, são aqui resolvidos por uma espécie de práxis biográfico-narrativa.

Nesse sentido, a forma da peça teatral é sempre mais crítica. No romance, tudo — ambiente, personagem, pensamentos, ações, sentimentos — precisa ser criado do nada. Mas na forma da peça teatral, um certo número de coisas é dado já de início: a existência das próprias personagens, que não precisa ser inicialmente provada porque elas se colocam diante de nós na presença física dos atores; também a existência da situação que precede a subida da cortina ou mantém-se fora do palco como um lugar de ação genuína, enquanto oposta ao diálogo dramático *sobre* a ação que se dá no palco. Assim, na peça, a personagem é, em certo sentido, um espectador de seu próprio passado, de seus próprios atos, *juntamente com* o público: nós nos debruçamos sobre esse passado, esses atos, junto com a personagem, num esforço para entendê-los e articulá-los.

Tanto é assim que no Sartre posterior, particularmente em *O Diabo e o Bom Deus* e *Os Condenados de Altona*, a peça toma forma de uma psicanálise encenada diante de nossos olhos. O problema essen-

cial de Goetz, de Frantz, é interpretar seu próprio passado, é descobrir exatamente qual foi sua escolha original em primeira lugar; e o instrumento analítico para tal interpretação é simplesmente a intencionalidade de Husserl. Isto porque, se é inútil tentar determinar o significado de uma ação por introspecção, nestas últimas peças nós procedemos de modo inverso, assumindo que tudo o que foi feito, quaisquer que sejam os resultados objetivos da ação em questão, deve ter sido, em certo sentido, querido ou desejado pelo ator mesmo. Assim, se a bondade de Goetz, se seu jogo de santidade e sua doutrina utópica resultam, em última instância, em cataclismo e guerra civil universal, então deve-se concluir que, de algum modo, obscuramente, Goetz assim o quis. A doação que faz de suas terras é um modo de destruir a nobreza feudal à sua volta, que se recusou a aceitá-lo como um dos seus; sua generosidade para com seus próprios camponeses é um modo de vingar-se da suspeita instintiva que estes tenham em relação a ele.

É em *Les Séquestrés d'Altona* que essa estrutura psicanalística é ampliada e desenvolvida até o ponto em que mostra todos os problemas em torno dos quais *Questão de Método* será organizado. Aqui a escolha entre possíveis motivações alternativas fica revelada como uma co-existência entre dois diferentes sistemas explicativos, dois modelos de comportamento completamente diferentes. As atrocidades cometidas por Frantz durante a guerra podem ser entendidas de duas maneiras: psicologicamente, como o filho de um pai poderoso que lhe roubou qualquer chance de tornar-se ele mesmo, elas se revelam em sua tentativa de se auto-afirmar através de uma ação absolutamente irremediável, através de atos que não podem ser abafados simplesmente pela riqueza e influência paternas. Mas no plano sócio-econômico, Frantz pode ser visto como o príncipe herdeiro de um império industrial que chega à idade da razão apenas para enfrentar uma estrutura executiva que não precisa mais de um chefe. Desse modo, sua violência expressa tanto as tendências imperialistas inerentes ao próprio império econômico, quanto a aspiração de destruir este último.

Se há, portanto, qualquer problema de "reconciliação" neste período do pensamento sartriano, ele antes toma a forma de uma reconciliação entre marxismo e *freudismo*, que se revelam concordes em *Les Séquestrés* — dois códigos ou linguagens para os quais o comportamento pode ser alternativamente traduzido. A peça é também instrutiva no que se refere à relação desses dois com o próprio momento existencial, o que vem a ser uma função da impossibilidade da própria situação, do caráter fechado e final da história e da impotência dos indivíduos. De tal forma que nessa paralisação apenas o *cogito* permanece, essa pura e inútil afirmação de sua própria existência que, na verdade, sobrevive à morte física de Frantz e soa como uma voz

de um toca-fitas num palco vazio, repetindo a única possibilidade, a única certeza, na negação universal da liberdade humana: "O tribunal de la nuit, toi qui fus, qui seras, qui est, j'ai été! j'ai été!"

De modo característico, a resolução entre os modelos marxista e freudiano, implícita em *Les Séquestrés d'Altona* tomou a forma de uma simples equação, da afirmação do verbo ser,[10] da identificação de duas dimensões por decreto. Em *Questão de Método*, contudo, Sartre considera o problema numa etapa logicamente anterior de seu desenvolvimento: a relação entre dois diferentes sistemas, modelos ou séries de fenômenos, não pode servir como ponto de partida até que ambos os sistemas existam genuinamente, por si mesmos. Assim, a análise marxista vulgar a respeito de Valéry como um pequeno-burguês (que continua fornecendo uma análise da psicologia pequeno-burguesa e termina por mostrar como Valéry pode ser visto como uma manifestação dessa espécie de mentalidade) é inaceitável porque é realmente um idealismo disfarçado. Em tal análise a obra concreta de Valéry tem sido ligada a e traduzida para uma idéia abstrata: a saber, o conceito de pequena burguesia, um conceito tão platônico e eterno como qualquer coisa na *Geistesgeschichte* alemã, da qual, na verdade, este modo de pensamento é contemporâneo. De fato, ligar Valéry à pequena burguesia *real*, a uma forma determinada dela num dado período histórico, levantaria mais problemas do que os resolveria, uma vez que não poderíamos conhecer primeiro essa classe social sem termos lidado significativamente com um grande número de existências individuais concretas tais como a do próprio Valéry — este seria o problema a ser resolvido em primeiro lugar.

O "método" de Sartre tomará aqui, portanto, a forma de uma retificação desse pseudomarxismo idealista, e parece-me que tal retificação apresenta, basicamente, três formas: primeira, ao objetar à simples equação intelectual entre uma existência e uma idéia abstrata, tenta substituir esse vínculo intelectual por um vínculo efetivamente vivido. Isto é, para Sartre, o problema da *mediação* é também o problema da formação do caráter, da influência social, da genuína experiência viva de classe e sociedade. Em segundo lugar, tenta mergulhar esse problema na história, mostrando que não há nada de eterno nele, e que na vida social e individual nós estamos constantemente enfrentando superposição e retardamento temporais, com a coexistência de inúmeros e diferentes esquemas temporais no mesmo momento. E, finalmente, substitui a relação entre idéia e existência humana (que no pseudomarxismo tinha sido puramente lógica: a idéia é universal, o

10. *Sartre: The Origins of a Style*, pp. 141-142.

homem é o particular dela), por uma outra mais dinâmica, isto é, aquela da existência como projeto, e das relações e afiliações de classe como sendo a invenção livre de um papel antes projetado em direção do futuro, do que determinado pelo passado.

Retornando ao primeiro ponto, para Sartre os marxistas não fizeram nenhum uso de Freud porque eles negligenciaram firmemente a importância da infância na formação da personalidade do adulto (com todas as suas afiliações ideológicas e de classe). Contudo, este é precisamente o domínio do freudismo, cujo objeto é a infância mesma e a experiência familiar. (Ao desprezar esta área de estudo, os marxistas ignoraram a indicação do próprio Marx que, numa frase escrita aos dezessete anos, declarou: "Em certo sentido, nossas relações sociais já se iniciaram antes de estarmos em condição para determiná-las".)[11]

Obviamente, deve ser através da mediação da própria família que a criança aprende seus compromissos sociais e valores de classe; mas mesmo aqui o problema é mais complexo do que pareceria à primeira vista. Porque nós não nos limitamos a reduplicar os valores do pai (sob a forma do censor) dentro de nós mesmos, uma vez que, na realidade, não sabemos o que são esses valores em si mesmos; a criança constantemente superestima o pai que assoma como uma espécie de sombra gigantesca e ameaçadora. Além disso, este tipo de análise geralmente despreza a mãe, e não consegue notar a maneira pela qual a família é, na realidade, uma construção baseada em dois contextos sociais e caracterológicos diferentes, o maternal e o paternal, os quais raramente são idênticos. É entre essas duas plenas alternativas de caráter que a criança goza uma margem de liberdade: a formação de sua própria personalidade resulta, precisamente, de uma escolha entre os traços alternativos (ou, o que vem a dar na mesma coisa, uma escolha entre seus opostos, suas negações determinadas, no sentido de que a criança pode se rebelar contra qualquer um dos dois e convertê-lo em seu oposto). Assim, a parte de necessidade inerente a este modelo sartriano (que foi prefigurado no relato que Simone de Beauvoir faz de sua própria infância, onde ela mostra como seu caráter, inclusive suas ambições literárias e filosóficas, resultou de um conflito entre uma mãe devota e puritana e um pai diletante, inclinado para as artes) pode ser entendida em analogia ao modelo de herança genética, no qual o novo organismo tem à sua disposição dois completos conjuntos de gens e cromossomos dos quais se desenvolve seu padrão particular; de modo característico, esta necessidade não é determinismo, mas é antes um limite inerente e externo ao próprio sis-

---

11. Citado em H. P. Adams, *Karl Marx in His Early Writings* (New York, 1965), p. 14.

tema no interior do qual as escolhas livres estão sendo feitas. A criança não pode saber se algum componente humano particular, traço ou experiência, está faltando em seu mundo fechado e na situação de sua família, precisamente porque isso é tudo o que ela sabe.

Os recentes capítulos de Sartre sobre Flaubert nos oferecem a mais completa descrição desse processo, no qual a religião da arte do último Flaubert prova ter sido uma síntese entre a devoção religiosa de uma mãe de origens aristocráticas e o ceticismo analítico de um pai burguês, separado, apenas por uma geração, de sua cepa. Neste caso, essa oposição é complicada pela presença de um irmão mais velho que se apropria antecipadamente da possibilidade de qualquer identificação filial absoluta com o pai, tornando-se ele próprio um médico, de tal forma que o segundo filho é levado a uma resolução mais pessoal que é, ao mesmo tempo, uma espécie de paralisia social. Daí os contraditórios traços de caráter de Flaubert, com os quais já estamos familiarizados: ceticismo analítico, proveniente de seu pais e, antes dele, do Iluminismo do século dezoito; ódio de sua própria classe, na medida em que é tanto ódio de seu pai quanto ódio de si mesmo como uma espécie de monstro sem classe; misticismo da arte que provém da devoção de sua mãe; feminilidade (especialmente a revelada na criação de Madame Bovary — "Madame Bovary, c'est moi!") como passividade social e inabilidade para agir; grossura e rudeza ("le Garçon") como interiorização daquilo que ele imaginava ser sua própria classe (isto é, ele próprio) vista de fora, etc.: estas contradições são momentos de um movimento global que é o próprio processo de inventar uma solução para os problemas de conflito de classes, enfrentados por Flaubert como uma criança na situação familiar, sob o disfarce de problemas de ordem psicológica. (Voltaremos a tratar novamente desta fundamental tradução da psicologia para a realidade de classes na *Critique*, onde, contudo, será mostrado sob outra perspectiva: como aqueles que são essencialmente conflitos de classe passam, enfim, a ser traduzidos para a dimensão psicológica da existência individual.)

Já nessa descrição pudemos perceber a presença do segundo princípio sartriano, isto é, o reconhecimento de que essa invenção é um processo temporal, ou, em outros termos, a re-incorporação do modelo essencialmente atemporal ou sincrônico do pseudomarxismo na genuína diacronia. É claro que a criança é vitalmente absorvida nos conflitos sociais de um passado recente; sua escolha do eu no presente realiza-se na base das realidades da geração anterior, isto é, aquela dos seus pais. Na verdade, em alguns casos, o atraso institucional é ainda mais notável e, a esse respeito, não há melhor ilustração do que a experiência do próprio Sartre como uma criança (descrita em *As Palavras*) que, tendo perdido seu pai e vivendo com uma

fraca e jovem mãe a quem ele considerava mais como irmã do que como uma figura autoritária, cresceu no mundo do avô, cujos valores, traços e ideologia característicos foram formados nos anos de 1840. Daí, se se preferir, a natureza relativamente distintiva da própria produção literária de Sartre, através da qual ele foi capaz de pular uma geração inteira de falsos problemas e reagir, de uma maneira completamente diferente de seus contemporâneos, ainda lutando contra as realidades de 1890 e 1900.

No nível cultural, este fenômeno toma a forma daquilo que Sartre chama de signos vencidos: isto é, a inércia da própria linguagem e das idéias que usamos, as quais têm em si, para antecipar a terminologia da *Critique,* uma espécie de contrafinalidade própria, e alienam nossos próprios pensamentos e obras ao ponto de nossa intenção original ser desviada por essa resistência e por essa história prévia do material em si.

Parece-me que, subjacente a tudo isso está uma insistência no fato existencial da ruptura absoluta entre as gerações de vidas individuais na história. Neste sentido também o pseudomarxismo é realmente de caráter idealista, porque insiste em ver a história como uma espécie de continuidade, enquanto que a única continuidade na história (feita de ondas sempre renovadas de vidas individuais finitas) é aquela que está dentro da mente do historiador na medida em que ele pensa os séculos à sua maneira. (Segue-se disso que a única continuidade genuína na história deve vir não tanto das gerações que morrem, como também dos objetos materiais e da instalação industrial que sobrevive a elas — mas isto significa, mais uma vez, antecipar o assunto da *Critique.*)

Finalmente, implícito em ambos os princípios abordados acima, está a exigência de que o novo modelo biográfico permita compreender a ação não como o *resultado* de uma entidade mais ampla (tal como o ser de classe) que "se manifesta" através do ato em questão, mas como uma invenção livre dirigida para o futuro e que é, essencialmente, um *projeto.* A ilustração que Sartre dá a este princípio de análise é aquela do significado da política de guerra da Gironda durante a Revolução Francesa, numa crítica ao tratamento dado por Daniel Guérin ao mesmo tema em *La lutte des classes sous la première république.*

Pare Guérin, a Gironda representa interesses mercantis em Bordéus, e sua declaração de guerra à Áustria e à Prússia é uma primeira mudança numa nova luta econômica com a Inglaterra para atingir a superioridade comercial. Para Sartre, tal análise dissolve muito rapidamente a autonomia das "séries" puramente políticas (isto é, fenômenos parlamentares, discursos, negociação, tática, personalidade dos oradores, luta por proeminência dentro da própria Gironda, e

assim por diante): é claro que estes fenômenos não são realmente separados do econômico, como se pensava que eles fossem nos mais antigos tipos de crônica puramente política. Contudo, eles realmente têm uma espécie de semi-autonomia por si mesmos, uma espécie de coerência intrínseca que Guérin não observa em sua tentativa de *reduzir* o político à motivação econômica imediata e de descartá-lo como uma espécie de epifenômeno da história. (Aqui Sartre está ainda seguindo, basicamente, o pensamento de Engels numa famosa carta que discutiremos no capítulo final.)[12]

Mas há ainda um outro lado dessa objeção: a análise de Guérin ilustra a tendência do marxismo esquemático em substituir o subjetivo pelo objetivo, sem reinterpretar a intenção em termos de resultados objetivos (daí a noção stalinista clássica do "traidor objetivo" como alguém que, com a melhor das intenções, comete aquilo que vem a ser atividades traiçoeiras ou socialmente prejudiciais). Os girondinos não podiam ter sabido, a *essa altura*, que a Inglaterra entraria na guerra (o que mais tarde, é claro, adquiriu caráter econômico) e, atribuir-lhes esse motivo tão cedo, é impedir-nos de descobrir quais foram realmente suas razões e o valor final dessas ações concretas particulares. Estranhamente, já vimos em nossa análise de *O Diabo e o Bom Deus* que Sartre não é nada relutante em apelar para o argumento dos resultados objetivos na interpretação do comportamento individual, relativamente psicológico, tal como o de Goetz: somos o que fazemos, devemos ter realmente querido o que enfim aconteceu. Assim, Sartre, que no domínio da experiência individual, usou a doutrina da intencionalidade *contra* a psicologia, o subjetivismo e a doutrina da intenção subjetiva, aqui parece retornar à escola do historicismo mais fora de moda, a qual tomava os pensamentos e palavras dos atores da história em seu valor aparente. Veremos, brevemente, que este não é bem o caso; mas essa aparente isenção da Gironda (baseada numa visão dos limites de sua situação existencial própria) não será realmente colocada em sua perspectiva adequada até que cheguemos ao final da *Critique*.

Neste ponto, é útil distinguir, tão agudamente quanto possamos, o método interpretativo que Sartre nos oferece daquele praticado pelo marxismo ortodoxo. Na verdade, poderia parecer que, ao reinserir todo um conjunto de mediações e de séries relativamente autônomas entre o ato e seu significado econômico funcional, o método de Sartre tende a restaurar a mais velha historio-

---

12. Engels para Conrad Smith, 27 de outubro de 1890 (*Basic Writings*, ed. Feuer, pp. 400-407).

grafia da intenção e da análise racional. Trata-se de uma distinção entre o consciente e o inconsciente: porque a fidelidade à experiência vivida que Sartre propõe equivale à prioridade dos pensamentos conscientes e das experiências de Brissot, Vergniaud e Guadet sobre aquela motivação econômica "inconsciente" que é o objeto da historiografia marxista.

Tudo isso pode ser dito de maneira mais simples ao se observar que, para Sartre, o marxismo ortodoxo pratica uma *redução* da história e da experiência. Embora isto seja verdadeiro, tende, de certa forma, a prejudicar o argumento. Porque pode-se dizer que, em certo sentido, toda compreensão, todo pensamento abstrato é redutor: na verdade, o processo mesmo da *abstração* é, na sua própria essência, uma redução através da qual nós substituímos a densidade quadridimensional da realidade por modelos simplificados, por idéias abstratas e esquemáticas que, dessa forma, necessariamente, acabam por violentar a realidade e a experiência. Por outro lado, é difícil ver como poderíamos entender ou tratar da realidade de qualquer outra maneira senão através dessa redução.

Na medida em que o existencialismo é, na sua própria origem, uma reação contra esse processo de abstração, precisamos também observar que depende dele num primeiro momento: não é possível haver um retorno às coisas, um retorno à experiência vivida, a não ser que as tenhamos primeiro abandonado no processo de abstração.

Será objetado que o impulso básico da crítica existencial dessa redução é dirigido contra a noção de causalidade, mas eu realmente não penso que seja asim. Com efeito, a causalidade é a forma vazia da própria redução: ou, se se prefere, é o pretexto para essa operação mental que substitui a realidade psicológica, anedótica e parlamentar dos girondinos pelo simplificado modelo econômico e comercial. Que isso é assim pode ser julgado pelo fato de que a polêmica de Sartre é endereçada indistintamente tanto ao marxismo quanto ao estruturalismo; pois o estruturalismo é um modo de pensamento tão redutor quanto o marxismo ortodoxo aqui em questão. No lugar da terminologia marxista da motivação ou determinação econômica, o estruturalismo coloca a noção de *signo*, no qual o fenômeno inicial de superfície é um significante (*signifiant*) que representa algum significado (*signifié*) subjacente mais profundo, e no qual o processo de compreensão é precisamente a tradução ou redução de um a outro. (Na verdade, esta similaridade básica do processo redutivo no marxismo e no estruturalismo explica como o último pode ter assimilado o primeiro como uma versão de si mesmo.)

Voltando ao livro de Guérin, parece-me que seu leitor não pode senão ficar impressionado pelo sentido que tal pensamento redutivo atribui à história, e pelo modo como uma quantidade de dados e de-

talhes se encaixam quando o modelo sócio-econômico é tomado como guia da interpretação. Na verdade, esta sensação de eventos se encaixando é precisamente o que queremos dizer com *compreender* a história; e essa sensação dos mais disparatados fatos ordenando-se em torno de um modelo é precisamente o que se quer dizer com a alegação de que a história tem um *significado*. Portanto, eu proporia que esse modelo redutivo de pensamento fosse considerado um "tropo histórico", no sentido em que usamos esse termo anteriormente, como um tipo de figura retórica ou forma no tempo, evitando assim polêmicas epistemológicas e sublinhando o próprio processo temporal pelo qual a mente enfrenta e lida com a realidade.

Resta agora determinar a estrutura daquela figura histórica e retórica completamente diferente que Sartre opõe ao modelo redutivo. Já descrevi em outro lugar[13] o processo pelo qual, através das obras de Sartre, a abstração é evocada apenas para ser resolvida dentro de uma visão que é essencialmente ficcional, e esse é essencialmente, eu creio, o processo em operação aqui. O objetivo não é apenas "compreender" a Gironda (no sentido redutivo, descrito acima), porém, uma vez atingida essa compreensão, usá-la como um retorno ao que é essencialmente uma re-experiência concreta da situação real dos girondinos, uma reencenação de seus pensamentos e atos, numa forma semelhante à que eles tomariam para um romancista histórico. Este é, de fato, o sentido daquilo que Sartre (seguindo Marc Bloch) chama de "método progressivo-regressivo": depois de ter trabalhado, analiticamente, a partir do presente em direção ao que deve ter sido o significado e o valor dos atos passados, no momento de sua representação, recriá-los, sinteticamente, no pensamento, de tal forma que justiça seja feita a sua original riqueza e complexidade. Este era também o método de Marx que, falando da compreensão das crenças religiosas (e, assim, de fenômenos ideológicos em geral), declara que "é, de fato, muito mais fácil encontrar, através da análise, o cerne secular dos mistérios religiosos do que, inversamente, derivar suas formas exaltadas das condições reais prevalecentes. Este último é o único método materialista e, portanto, científico".[14] Assim, a teoria de Sartre recapitula o próprio curso de sua criação: e o ato visionário é solicitado a preencher, completar e, de certa forma, verificar o processo abstrato de análise que o precedeu.

Podemos sublinhar as diferenças entre as duas formas retóricas ou históricas de abstração e visão, descrevendo a relação que cada uma implica entre as diferentes séries de fenômenos, ou os diferentes níveis de dados (o psicológico, o oratório, o político, o econômico, o

---

13. *Sartre: The Origins of a Style*, pp. 147-156.
14. Citado em Karl Korsch, *Karl Marx* (New York, 1963), p. 176.

geográfico, e assim por diante), dos quais um determinado evento histórico é composto.[15] É conveniente descrever o modelo reducionista em termos de signos, nos quais as várias séries estão umas para as outras como o significante para o significado, e onde a básica especificação da semiologia é mantida: vale dizer, que a relação entre significante e significado é *arbitrária* (o que equivale, como já vimos, a algo assim como uma hipótese de um inconsciente). A tarefa ou o problema básico enfrentado por esse modelo é, portanto, a escolha de alguma série explicativa final que pode permanecer como o significado para os significantes mais superficiais: no marxismo, é claro, esta série final é a sócio-econômica, ou a forma do modo de produção; para os estruturalistas é a própria linguagem.

Por contraste, a relação entre as diversas séries no modo de interpretação de Sartre deve ser descrita como *simbólica*; o que quer dizer que a relação entre elas é precisamente *não arbitrária*, mas que, de certa maneira, cada série reflete e contém em si mesma todas as outras. Assim, o andar peculiar de Baudelaire (se propriamente analisado) contém, em última instância, o segredo de sua psicologia, de sua ideologia sócio-econômica e de sua própria sensibilidade poética. Assim, o estilo de Genet resume toda a sua experiência de vida, e uma reação puramente tátil como aquela em relação à viscosidade é, inerentemente, símbolo de uma escolha original do próprio ser. Anteriormente, é claro, Sartre mantinha a posição de que a série básica, o significado último, era a relação com o ser. Contudo, agora fica claro que, mesmo admitindo a prioridade do econômico em seu pensamento atual, este modelo particular não exige a prioridade de nenhuma série particular sobre qualquer outra tomada separadamente, uma vez que elas estão todas implícitas umas nas outras.[16]

Os problemas teóricos reais inerentes a este modelo estão em outra parte. O atraente da noção de um *signo*, ou da hipótese de um inconsciente, derivou precisamente da maneira pela qual permitiu alguma coisa mais, alguma coisa desproporcional e incomensurável, a ser substituída pelos dados imediatos da própria consciência. Agora,

---

15. Para uma análise clássica da relação entre tais séries ou "fatores" e para um balanço do conceito de "mediações" em geral, ver Antonio Labriola, *Essays on the Materialistic Conception of History* (New York, 1966), cap. VI. O livro de Labriola é ainda uma das melhores introduções gerais ao marxismo.

16. Nisso está implícito também todo um novo tipo de lógica, na qual o modelo estático de relação do universal com o particular seria substituído por um outro no qual cada particular simbolicamente realiza em si mesmo e em seu próprio modo a totalidade do universal em questão. Para indicações de tal teoria na *Critique*, ver pp. 180-182, sobre a linguagem; e para um exemplo concreto típico, p. 644, sobre a relação do grupo com a classe.

contudo, o modelo de Sartre sugere que, de alguma forma, os atores da história são conscientes do que estão fazendo e porque o estão fazendo; e isto simplesmente não parece fazer justiça ao nosso sentimento da impessoalidade da história, das alienações de toda espécie envolvidas em seu processo, da insignificância relativa do ator individual.

Sartre já enfrentara esse dilema antes, quando, atacando o modelo freudiano do inconsciente (outro modelo redutor que pode, facilmente, ser reinterpretado em termos semiológicos), viu-se obrigado a colocar em seu lugar alguma outra coisa que pudesse fazer justiça à nossa experiência vivida das dimensões mentais fora da consciência racionalista — algo que preservaria, em outras palavras, a verdade das descobertas de Freud, eliminando, ao mesmo tempo, a hipótese inaceitável de um inconsciente. Sua solução deste dilema tomou a forma da teoria da má fé (*mauvaise foi*), na qual ele mostrou como alguém pode ser consciente da intenção de seus próprios atos num nível não temático e não autoconsciente, ao mesmo tempo em que não é capaz de *conhecer* essa intenção tematicamente ou "conscientemente", no sentido comum da palavra. *Mauvaise foi* é um expediente de automistificação, construída para nos persuadir de que os fatos desagradáveis em questão não existem, ao mesmo tempo em que estamos ainda obscuramente conscientes de estarmos no processo de assim nos persuadirmos. É uma estrutura de auto-engano que se torna ainda mais intrincada na medida em que tentamos mantê-la em processo, e pode ser adequadamente simbolizada pela desesperada e contraditória tentativa de nos impedirmos de pensar sobre alguma coisa (sobre a qual temos que pensar a fim de saber o que queremos evitar). Assim, a noção de *mauvaise foi* fornece um meio através do qual um ato determinado pode ser visto com contendo e não contendo uma consciência de sua intenção básica ou propósito consciente.

É a essa noção que Sartre recorre (sem nomeá-la) na *Questão de Método*, quando ele quer substituir um modelo simbólico por um modelo redutivo de interpretação. No período intermediário, contudo, essa noção foi enriquecida por toda a meditação sobre o imaginário e sobre a irrealização[17] e, afinal, tomou uma forma que não está em desacordo com certas observações do próprio Marx:

"Claro que alguém nos dirá que o proclamado objetivo dos seguidores de Brissot é uma máscara, que esses revolucionários burgueses se consideravam e se apresentavam como ilustres romanos, que é o

---

17. V. meu "Three Methods in the Literary Cristicism of Jean-Paul Sartre", *in Modern French Cristicism*, ed. por John K. Simon (Chicago, no prelo).

resultado objetivo que realmente define o que eles fizeram. Mas precisamos ser cuidadosos: o pensamento original de Marx, como o encontramos no *18 Brumário de Luís Bonaparte*, tenta uma difícil síntese de intenção e resultado; o uso contemporâneo desse pensamento é superficial e desonesto. Se levarmos a metáfora marxista aos seus limites, de fato, chegamos a uma nova idéia da ação humana. Imagine um ator que está representando Hamlet e que está possuído por seu papel. Ele atravessa o quarto de sua mãe para matar Polonius escondido atrás do biombo. Mas isso não é o *que ele está realmente fazendo*. Ele está atravessando um palco diante de um público e passando do "lado pátio" ao "lado jardim" a fim de ganhar a vida, de ganhar fama, e esta atividade real define sua posição na sociedade. Mas não se pode negar que esses resultados *reais* estão presentes de alguma forma em seu ato imaginário. Não se pode negar que o movimento do príncipe imaginário expressa, de uma maneira indireta e refratada, o movimento real do ator, nem que o próprio modo pelo qual este *se toma* por Hamlet é seu próprio modo de *se conhecer* como um ator. Para voltar aos nossos romanos de 1789, a maneira como eles se *chamam* a si próprios de Catão é a maneira como se *fazem* burgueses, membros de uma classe que descobre a História e que já quer imobilizá-la, que proclama ser universal e que estabelece o individualismo orgulhoso de seus membros baseando-se na economia competitiva — em suma, os herdeiros de uma cultura clássica. Tudo está aí. É uma e mesma coisa declarar-se romano e querer *parar* a Revolução. Ou antes, quanto melhor alguém pode posar como Brutus ou Catão, tanto mais será capaz de parar a Revolução. Este pensamento, obscuro mesmo para si próprio, estabelece fins místicos que incluem a consciência confusa de seus fins objetivos. Assim, podemos falar simultaneamente de um drama subjetivo (um jogo simples de aparências que nada esconde, que não contém elemento "inconsciente") e de uma organização *objetiva, intencional* de meios reais com vistas a alcançar fins reais — sem que tudo isso seja organizado por uma consciência ou por uma vontade premeditada. Muito simplesmente, a verdade da *praxis* imaginária está na *praxis* real, e aquela, na medida em que é tomada como meramente imaginária, inclui referências implícitas à *praxis* real como à sua interpretação. O burguês de 1789 não pretende ser Catão a fim de parar a Revolução, negando a História e substituindo a política pela virtude; nem tampouco se diz parecido a Brutus, a fim de dar a si mesmo uma compreensão mítica de uma ação que pratica mas que lhe escapa. Ele faz ambas as coisas ao mesmo tempo. E é precisamente essa síntese que nos permite descobrir uma ação imaginária em cada uma delas, como um duplo, e, ao mesmo tempo, permite descobrir a matriz da ação real, objetiva.

Mas se *isso* é o que se quer dizer, então os seguidores de Brissot, no âmago mesmo de sua ignorância, devem ser os autores responsáveis pela guerra econômica. Esta responsabilidade externa e estratificada deve ter sido internalizada como uma certa consciência obscura de seu drama político...[18]

Esta passagem crucial pode ser considerada como a teoria essencial da posterior prática biográfica de Sartre, e, na verdade, de sua visão da própria história, na medida em que nós a vemos de dentro para fora, através da ação dos indivíduos. Poderia ser notado que, longe de ser uma debilidade revisionista da interpretação histórica, esta análise, de fato, apenas serve para intensificar a responsabilidade pessoal dos girondinos por suas próprias ações. Além disso, a ênfase em suas próprias complexas intenções e autojustificativas imaginárias tem o efeito posterior de ressaltar, mais do que explicar, a alienação e distorção experimentadas por aquelas intenções individuais, na medida em que elas entram no campo da própria história. Se permanece algo problemático sobre esta última versão do modelo sartriano, isso tem a ver com a natureza dos julgamentos feitos sobre a Gironda: descrevê-los como um certo tipo de revolucionários burgueses é categorizá-los de fora, avaliá-los num contexto mais amplo com o qual eles próprios não podiam estar familiarizados. Até o ponto em que eles se conheciam de alguma forma, na obscura espécie de autoconsciência que Sartre está descrevendo aqui, esse autoconhecimento poderia apenas ter resultado de algum julgamento prévio sobre eles, feito de fora por inimigos que os viam sob uma certa perspectiva, que os estampavam com um certo rótulo e uma certa acusação, julgamento que eles próprios, então, tentaram recuperar e interiorizar, para justificar. Neste ponto, portanto, começamos a transpor a área tradicional da análise existencial, o mundo da experiência vivida ou da mônada, na direção de juízos feitos de fora, e aparentemente injustificáveis em termos existenciais. Será o último propósito da *Critique* fundar tais julgamentos, e, ao fazê-lo assim, substituir o relativismo inerente a uma análise intrínseca de qualquer momento histórico dado (tal como a Gironda) em si e por si mesmo, por um sentido mais absoluto do significado último da própria história.

II

As dificuldades iniciais na leitura da *Critique* derivam do fato de que seus primeiros capítulos tratam não tanto da experiência social efetiva como das estruturas abstratas que subjazem

18. *Search for a Method*, pp. 45-47.

a tal experiência. Como o título sugere, o trabalho é uma tentativa de fixar uma fundação filosófica para a pesquisa que já foi feita e para as análises que já foram realizadas. Neste sentido, o livro de Sartre não questiona a validade das análises marxistas da história, assim como Kant não questiona a validade das ciências físicas de seu tempo. Portanto, coloca-se a questão: quais precondições são necessárias, qual deve ser a estrutura da existência humana, a fim de que a história, então, prove ser dialética em seu movimento?

Parece útil discutir esta formulação básica à luz de três agrupamentos gerais: práxis ou totalização, negação e reciprocidade; ou, em outros termos, ação dialética como tal, e depois os dois pólos nos quais ela parece resolver-se: nossa relação com os objetos de um lado, e nossa relação com outras pessoas, de outro.

1. A palavra dialética já governa diferentes espécies de objetos: pode se referir à história ou à ação individual, ou pode se referir à espécie de pensamento que é capaz de apreender qualquer um desses tipos de acontecimentos. Para Sartre, a vantagem da palavra "totalização" está em que pode se aplicar indiferentemente a qualquer um desses três tipos de fenômenos dialéticos.

O termo corresponde claramente àquilo que em *O Ser e o Nada* foi chamado de projeto; pois este também passa através de uma coleção de objetos, unificando-os no trajeto em direção de um determinado fim. Meu projeto *totaliza*, assim, meu contexto, na medida em que o faz ordenar-se em torno de mim e revelar sua própria inércia, seu próprio "coeficiente de adversidade", ao resistir a meu futuro fim: assim, o deserto, enquanto eu tento sobreviver a ele, é revelado como uma paisagem inumana; assim, a auto-estrada livre redobra minha velocidade, e o declive no esqui presta-se ao meu vôo para baixo. O projeto, portanto, deixa atrás dele esses agregados de matéria sob a forma de *totalidades*, ou as cascas de projetos mortos, traços da ação humana que desde então foi banida. Neste sentido, nossas cidades são sedimentações de tais totalidades, como uma sala de estar cujo dono morreu.

É porque a ação humana individual, ou o projeto, ou minha totalização, é dialética em sua estrutura mesma, e envolve a própria negação das coisas que me rodeiam, com a síntese que tal negação realiza, assim como envolve a transformação de meu próprio ato ao ser efetivado, e a produção de uma nova ordem de projetos resultantes da própria estrutura dos antigos projetos — é por causa dessa estrutura que a história, como um *locus* de milhões de atos e compreensão humanos, e também a história que nasce de minha experiência de ação, e somente mais tarde torna-se especializada como um processo puramente intelectual, podem ambas ser também dialéticas.

Mas a palavra totalização, assim aplicada, começa a ter conseqüências que transcendem as sugestões da palavra projeto: porque agora começa a implicar uma espécie de hierarquia entre os projetos mesmos, alguns claramente mais "totais" e mais "totalizantes" do que outros. Na história, então, tais totalizações envolverão, cada vez mais, maior número de pessoas, e serão mais profundamente implicadas nos menores detalhes das estruturas sócio-econômicas de suas vidas. Neste sentido, a Revolução de 1789 foi obviamente algo mais vasto e mais abrangente do que, digamos, uma *jacquerie* ou uma guerra civil numa cidade-estado medieval italiana.

Também do ponto de vista intelectual, é óbvio que o sistema de Hegel inclui mais em si mesmo e entende melhor do que um tipo analítico ou empírico de pensamento que pode tratar apenas de um fenômeno isolado e especializado por vez.

Finalmente, o conceito de totalização permite a Sartre suprimir o relativismo inerente à noção de projeto (e, na verdade, profundamente implicado no sistema de *O Ser e o Nada*, onde — uma vez que toda a vida tende a ser um fracasso — todos os projetos, enfim, são de valor igual). É apenas nesta condição que a história como um todo pode ter um significado, ou uma direção única, no sentido de que os projetos vão adquirindo, progressivamente, campos mais amplos de influência em todos os sentidos. Podemos antecipar a tese do projeto do segundo volume da *Critique*, indicada aqui e ali no presente volume, dizendo que o "sentido" da história é exatamente tal totalização. É um vir-a-ser mais do que um ser; e, de modo genuinamente dialético, podemos admitir que em tempos pré-históricos, quando os homens viviam em grupos e tribos isolados, a história, com efeito, não tinha sentido nenhum. Apenas agora, quando o mundo está se tornando um, e quando os acontecimentos em qualquer área estão envolvidos com e afetam o ser mesmo das pessoas em países e sociedades completamente distintos, podemos começar a ter mesmo uma vaga percepção do que a vida humana poderia ser, se fosse um projeto único, tivesse um sentido único, constituísse uma única "totalização em curso".

2. Contudo, o conteúdo de um projeto ou de uma totalização depende, essencialmente, do mundo em que esse projeto se inscreve, e no qual tenta operar. É instrutivo comparar a nova versão à que aparece em *O Ser e o Nada*, onde a origem mesma da ação (como o nada num domínio do ser puro, isto é, dos objetos) foi encontrada na estrutura do ser humano como *lacuna*, como privação ontológica, que tenta se satisfazer a si mesma, se realizar e, desse modo, atingir algum estado ontológico definitivo.

O novo termo para esse processo é *necessidade*, que é pouco mais do que uma tradução da terminologia ontológica para uma terminolo-

gia de natureza relativamente mais sócio-econômica. Ambas são, é claro, hegelianas na origem: não apenas a noção da ação, experiência e trabalho humanos como negação do ser existente, é caracteristicamente hegeliana; mas ainda para ele a própria história da autoconsciência começa precisamente com o desejo (*Begierde*) que funciona, contudo, de maneira bastante semelhante à idéia sartriana de necessidade.

Esta mudança terminológica inicial traz outras consigo: justamente como a ausência, maneira abstrata de caracterizar a existência humana, tem lugar num mundo abstratamente caracterizado como *contingente*, cuja estrutura essencial, em relação ao homem, é *facticidade* (isto é, incomensurabilidade do pensamento e da experiência humanas, ou, na terminologia do existencialismo mais literário, absurdo ou sem sentido); assim, nesses termos concretos novos, em que o vazio do homem toma a forma de *necessidade*, a resistência do mundo ao homem é agora definida em termos de *escassez*. Porque escassez é precisamente o ponto de partida não analisável, o dado contingente do mundo em que nós existimos. Ininteligível em si mesmo, simplesmente um fato ao qual não podemos atribuir nenhuma significação metafísica, ele é, contudo, a moldura na qual devemos atuar, moldura que condiciona e aliena nossos atos e projetos mesmo em sua própria concepção.

O conceito de *escassez* permite a Sartre articular a necessidade humana como uma ausência que é, a uma e só vez, um relacionamento com os objetos do mundo exterior e também um determinado tipo de distância das demais pessoas. Assim como o fato da escassez força cada indivíduo a procurar desesperadamente os objetos de sua necessidade — para criá-los, laboriosamente, a partir de materiais desfavoráveis e sob condições difíceis —, assim também cada objeto que eu possa consumir é implicitamente usurpado de meu próximo. De modo mais geral, minha própria existência, num mundo de escassez, é uma ameaça à existência de meu próximo, como a dele o é para mim. Assim, maniqueísmo e violência têm sua fonte na estrutura contingente do próprio mundo da matéria, e é com os acentos de uma retórica mais antiga — o *homo homini lupus* — que Sartre evoca esta absoluta alteridade imposta na vida humana pela escassez: "o século poderia ter sido bom, se o inimigo cruel e imemorial do homem não tivesse ficado à espreita dele, essa espécie carnívora que tem jurado sua destruição, essa besta maligna e sem pêlos, o próprio homem!"[19]

É importante sublinhar outra conseqüência desta noção, que será crucial para o desenvolvimento do argumento todo da *Critique*, bem

19. Esta passagem vem, é claro, no fim de *Os Condenados de Altona*, mas há muitas páginas análogas na *Critique*, por ex., p. 208.

como para a avaliação final. O conceito de escassez é a primeira manifestação e também, num certo sentido, a fonte de uma dualidade básica no pensamento de Sartre e na sua terminologia: a possibilidade dupla de expressar qualquer fenômeno dado seja em termos de ação humana, seja em termos de objetos. A escassez provoca uma reação humana que pode ser expressa em termos de trabalho no mundo exterior ou de luta com outros seres humanos, uma vez que é, essencialmente, ambas as coisas ao mesmo tempo. Assim, temos à nossa disposição duas linguagens ou códigos com os quais formulamos acontecimentos ou experiências: o que se assemelha a objetos físicos e estáticos pode ser traduzido para as relações humanas das quais eles são o disfarce, ou então, o que se assemelha a relações humanas diretas e face-a-face pode ser visto como sendo o mero reflexo de objetos inertes e sistemas materiais de coisas. Os resultados dessa dualidade ficarão claros mais tarde; aqui é suficiente dizer que, como percepção da realidade, e mesmo como uma noção filosófica, não é um novo mas um antigo componente na obra de Sartre, e deriva, na verdade, não tanto de Marx mas sim de Heidegger. Em *Sein und Zeit*, Heidegger estabeleceu distinções entre dois modos essenciais de percepção dos objetos: como *vorhanden*, simplesmente, um modo inerte e desconexo, e como *zuhanden* ou como ação latente, ferramentas e instrumentos que permanecem à disposição em caso de necessidade.[20] E, para Heidegger, como mais tarde para Sartre, esta segunda dimensão é que é ontologicamente precedente: nós apreendemos as coisas primeiro, e antes de tudo, como ferramentas, e somente depois como objetos estáticos de conhecimento contemplativo ou científico. Portanto, as coisas podem se apresentar como sinais para ações humanas; e tal ponto de vista forma a base mesma para a evocação sartriana do mundo exterior como uma cadeia de imperativos congelados ou um espaço "hodológico", como objetos preenchidos de vida e sentimentos implícitos fervilhando ao nosso redor como tantos modos objetivos através dos quais o ser é revelado.[21]

Contudo, a idéia de escassez chamou a atenção de muitos críticos como sendo mais malthusiana e darwiniana do que marxista; da mesma forma que o maniqueísmo da alteridade e a luta pela existência fez com que os leitores se lembrassem mais de Hobbes do que do *Manifesto Comunista*. Tal categorização não é, certamente, um argumento filosófico concreto; mas pelo menos vale a pena apontar as

---

20. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen, 1957), pp. 66-68; cf. também "Der Ursprung des Kunstwerkes", em *Holzwege* de Heidegger (Frankfurt, 1950).
21. *Sartre: The Origins of a Style*, pp. 73-88, 125 e segs.

complexidades da posição de Sartre neste primeiro momento da vida social, ou seja, o da elaboração da matéria, o qual ele vê como envolvendo não uma mas *duas* negações distintas. O trabalho é, em si mesmo, uma negação da matéria; contudo, é uma negação determinada, uma negação de um setor particular da materialidade, com o objetivo de transformá-la num objeto determinado da necessidade, em algum produto específico. Assim, Sartre insiste na prioridade de uma anterior e mais fundamental negação global do mundo do próprio ser: porque, sem alguma negação global inicial, o "mundo" como tal, no sentido fenomenológico, não poderia vir a ser contra o homem, e não haveria um campo total para servir como pano de fundo contra o qual zonas locais e determinadas poderiam ser percebidas. Assim, necessidade é o que faz com que a esfera inerte inteira do ser exterior se organize num campo unificado[22] que é o "mundo" ou a própria natureza; e é apenas nesta base que as negações mais específicas e determinadas — que são as formas variadas de instrumento e trabalho — podem ter lugar. O trabalho é, portanto, uma negação da negação; e no sentido em que isso expressa um ritmo bastante valorizado no pensamento marxista tradicional, podemos observar que tem a vantagem de colocar a tônica no trabalho e na atividade mais do que no consumo e na satisfação.

Contudo, há outras conseqüências também, e elas estão longe de ser tão abstratas quanto o problema todo pareceria sugerir à primeira vista. Primeiro, a idéia de uma inicial e global negação do mundo permite a Sartre preservar a idéia da responsabilidade total que foi apresentada em *O Ser e o Nada*. Aí, por não ter nunca experimentado a facticidade cara a cara, por não haver uma tal coisa como a experiência direta de pura contingência que já não tivesse sido mediada por uma consciência humana ou por um projeto humano, é que toda percepção do mundo representava, de minha parte, uma admissão da facticidade (ou, em outras palavras, uma negação da contingência inicial do ser). Era nesse sentido que, no contexto de *O Ser e o Nada*, todos eram responsáveis, de alguma forma, por seu próprio momento no tempo e pelo mundo todo ao seu redor: a guerra que tenho diante de mim é "minha" guerra, nem que seja apenas no sentido de que eu tenho que interiorizá-la de alguma forma e reagir a ela, no sentido de que eu não sou livre para *não* fazê-la minha por alguma espécie de reação. Esta responsabilidade

---

22. De *O Ser e o Nada* em diante, encontra-se uma grande afinidade entre certos modelos de pensamento de Sartre e os da psicologia gestáltica; eu mesmo, contudo, estou inclinado a ver a última como uma espécie de pensamento dialético disfarçado por sua vez.

global, que mais do que qualquer outra coisa, foi responsável pela caracterização de Sartre como jansenista por alguns de seus críticos, era, contudo, um conceito relativamente a-histórico; no novo contexto de escassez, necessidade, trabalho e história, esse conceito toma uma forma completamente diferente. Pois aqui, a negação inicial, pela qual o homem faz com que o mundo e a natureza venham a ser contra ele, é, em certo sentido, o ato que torna possível, aquele que confere à matéria seu poder humano e envolve o que, de outra forma, teria sido inércia e externalidade absolutas desse poder maligno e destrutivo que a matéria usa contra os homens e que Sartre chamará contrafinalidade ou o prático-inerte. Assim, o homem é ainda "responsável" por aquilo que o destrói, mas no novo contexto, coletivo e histórico, esta responsabilidade divide-se em dois momentos diferentes: um no qual o homem, por sua ação e seu trabalho, confere à matéria uma espécie de mais-valia ou energia humana armazenada; e o segundo, no qual essa energia desperta e volta-se contra ele de forma que ele não pode compreender e que toma como sendo matéria ou natureza agindo por si próprias.

A segunda conseqüência deste esquema das duas negações é que, através delas, o homem não apenas opera sobre o mundo exterior mas também sobre si mesmo. Faz de si mesmo um objeto, a fim de trabalhar sobre objetos, faz de si mesmo inércia a fim de superar a inércia, da mesma forma que alguém converte as mãos e braços de alguém em ferramentas a fim de usar ferramentas. Assim, a possibilidade definitiva do homem ser alienado ou desumanizado é dada na primeira e básica estrutura de seu relacionamento com a matéria.

Talvez seja este o momento de discutir a questão global: se Sartre está aqui re-inventando o *idealismo*, como sustentaram muitos de seus críticos, e se, além disso, sua noção de alienação é compatível com aquela de Marx. Parece realmente que não usaríamos uma linguagem deste tipo, que descreve o homem *fazendo-se* inerte, *fazendo-se* matéria, a fim de operar sobre a matéria, a não ser que, de algum modo, inicialmente o pensássemos (talvez a despeito de nós mesmos) como alguma outra coisa, e pensássemos sobre sua entrada no mundo da matéria como uma espécie de queda original. E pode não ser outra a questão senão que, para Sartre, a matéria seja, de alguma forma, a fonte do mal: já vimos isso na medida em que a estrutura da matéria é escassez. Mas isto é verdade em outro sentido também, quando a matéria é lida como o equivalente da exterioridade e, conseqüentemente, também da multiplicidade e do número. Assim, para Sartre, a peculiar alienação da ação humana pela mera quantidade de outras ações humanas, que examinaremos rapidamente, é simples e basicamente o resultado da interiorização da exterioridade, ou seja, o fato

contingente de que há muitos seres humanos, e não apenas um único.[23]

Sob outro ponto de vista, esta avaliação maniqueísta — e, na verdade, de certa forma pré-socrática — da matéria é simplesmente o resultado da insistência, já básica em *O Ser e o Nada*, sobre aquilo que poderíamos chamar de uma dialética suspensa: na absoluta irredutibilidade do contingente, da facticidade, daquilo que aqui é chamado matéria. Na verdade, o crítico filosófico mais perceptivo de Sartre, Pietro Chiodi, diagnosticou a falha final da *Crítica* como o resultado da idéia do projeto que, ao contrário da prática de Heidegger, foi sempre concebido por Sartre de maneira cartesiana, como uma ligação dos pólos do sujeito e do objeto. Desta distinção insustentável, vem a supervalorização da matéria (como uma hipóstase do pólo do objeto), bem como a confusão entre alienação e objetificação que, para Chiodi, estampa, em última instância, o pensamento de Sartre como não marxista.

Vale a pena citar um pequeno detalhe do argumento de Chiodi pois tem o mérito de clarificar agudamente este problema: "Assim, três posições relacionadas mais irreconciliáveis podem ser definidas: 1) a hegeliana, para a qual a alienação pode ser suprimida, mas para a qual, na medida em que objetificação e alienação coincidem, é preciso suprimir a objetificação como tal, a fim de se suprimir a alienação; 2) a marxista, que divide com a hegeliana a exigência de que a alienação deve ser suprimida (e esta é a razão profunda para a continuidade revolucionária entre o hegelianismo e o marxismo), mas que nega a coincidência entre objetificação e alienação, de tal forma que sua exigência da supressão da alienação é acompanhada pelo reconhecimento da impossibilidade de eliminação do relacionamento como tal; 3) a posição proto-existencial, que divide com o marxismo a tese da impossibilidade de eliminação do relacionamento, mas que, preservando a identificação hegeliana entre alienação e relacionamento acaba contendo a impossibilidade de eliminação da própria alienação".[24]

Em outras palavras, Hegel usa os termos objetificação e alienação de forma intercambiável, e para ele este processo é o motor mesmo da própria história; mas na medida em que seu sistema glorifica, em

23. "O número pode ser considerado como a abstração absoluta do homem, ou como sua materialidade absoluta tomada em abstrato". (*Critique*, p. 366). *Le Sursis* é, com certeza, uma dramatização desse conceito.

24. *Sartre e il Marxismo*, p. 13. Para Chiodi, cujo ponto de vista pode ser caracterizado como uma espécie de marxismo heideggeriano, o erro básico de Sartre é ter confundido a alteridade (*alterité*) de minha relação com outras pessoas com a própria objetificação.

última instância, a atividade puramente intelectual do filósofo, implica um julgamento negativo de qualquer envolvimento do homem com os objetos materiais que o cercam, e antevê, no final das contas, a supressão de todo esse envolvimento no pensamento puro e na atividade puramente intelectual.[25] É claro que para Sartre tal supressão é tão inconcebível como o é para Marx. Mas o que parece suspeito em seu ponto de vista é sua insistência contínua, sustentada desde *O Ser e o Nada*, na maneira pela qual *toda* ação e *todos* os projetos envolvem uma perda do eu e uma alienação da consciência nos objetos e na realização do trabalho; na maneira pela qual a consciência se objetifica e se deposita no seu trabalho sob a forma de Ser e na maneira pela qual seu trabalho retorna-lhe irreconhecível e profundamente *outro*. Mas se isso é assim — e a julgar especialmente pelos tipos de exemplos que Sartre usa, parece-me que ele tem em mente um modelo relativamente literário, ou seja, a maneira como um escritor se objetifica e se aliena na linguagem —, então realmente não há nenhuma maneira de se distinguir claramente entre aquilo que podemos chamar de objetificação humana normal e aquilo que Marx vê como alienação causada pelo sistema sócio-econômico. Esta objeção, contudo, não leva em conta a dualidade básica que descrevemos acima. mesmo porque precisamos sempre lembrar que, para Sartre, qualquer relacionamento com um objeto pode ser retraduzido em termos de relacionamentos humanos. Neste ponto, torna-se claro como devemos distinguir objetificação de alienação: a primeira é um relacionamento com objetos que, em termos humanos, traduz-se numa generosidade ou numa liberdade em relação a outros homens, enquanto que a segunda traduz-se no trabalho para outro homem, e num relacionamento de opressão por ele.

Para voltar à questão de negatividade, podemos observar, finalmente, que sua origem tem implicações para a leitura da história também, para o problema do início da sociedade de classes e da divisão do trabalho. O interesse de Marx e Engels por Morgan e por estudos sobre a instituição do comunismo primitivo era ambíguo: às vezes, o fato do comunismo primitivo era usado simplesmente para mostrar que a propriedade privada, como categoria legal e instituição social, não era por qualquer razão eterna e conseqüentemente natural.[26] Outras vezes, contudo, particularmente nas mãos de Engels, o fascínio por instituições comunais primitivas resulta numa versão da história que é inaceitável porque é, disfarçadamente, apenas o mito

---

25. V. Herbert Marcuse, *Reason and Revolution* (Boston, 1960), p. 163.
26. V. Korsch, *Karl Marx*, pp. 68 e segs.

do jardim do Éden e da queda do homem. Tal mito, não fosse por nenhuma outra razão, é insustentável por não ter à sua disposição nenhum meio de explicar as origens da história: não pode mostrar como, a partir de tal positivo, um negativo poderia emergir. As negações iniciais de Sartre e a ênfase que imprime à escassez têm a vantagem de devolver às sociedades primitivas (não importa qual seja seu sistema de propriedade) aquela dimensão de miséria e labuta, morte prematura, ignorância e total desespero que sabemos ter sido delas, e a vantagem de restituir à história sua qualidade inumana e aterradora, da qual os mitos como tais só servem para nos desviar.

3. Alguma coisa do mesmo problema de prioridades lógicas e ontológicas, e estruturas iniciais, reaparece quando voltamos à questão do nosso relacionamento básico com outras pessoas, como é descrito na *Crítica.* Sartre começa por insistir na prioridade de uma reciprocidade fundamental entre homens que precede qualquer forma histórica posterior de antagonismo e conflito. Ao mesmo tempo, particularmente à luz de *O Ser e o Nada*, pareceria que a estrutura dessa reciprocidade "fundamental" é relativamente difícil de ser determinada.

A intenção que subjaz ao conceito é um pouco mais clara: com a idéia de reciprocidade inicial, Sartre quer debilitar a doutrina puramente economicista da maneira pela qual modos de relacionamentos humanos particulares e historicamente determinados são o resultado de modos de produção econômica nesse período particular. Relacionamentos humanos pareceriam ser, assim, reações meramente instintivas ou biológicas, bem como ajustamentos a tipos diferentes de circunstâncias materiais. Acertadamente, Sartre assinala que isto significa tomar a reificação como valor aparente e pensar que as relações humanas não são como as coisas mas que elas são verdadeiramente objetos inertes, sujeitos a influências quase-físicas e externas em primeiro lugar. Neste ponto, a história genuína torna-se alguma coisa como uma evolução mecânica de instituições econômicas das quais o homem, seja como ser individual ou coletivo, é excluído. Mas para Sartre não pode haver alienação a não ser que houvesse primeiro alguma coisa para alienar — alguma forma prévia de relacionamento humano que sirva como objeto de distorção.

Contudo, suspeito que aquilo que é realmente entendido por reciprocidade aqui é nada mais do que aquele traumático e absolutamente inevitável fato do reconhecimento de outra consciência ou liberdade que foi descrito em *O Ser e o Nada*: em outras palavras, não posso passar por um homem como se ele fosse uma pedra. Sua existência imediatamente coloca-o em relacionamento comigo, e o projeto de tratá-lo como um objeto pode apenas vir após esse reconhecimento inicial.

Certamente, a julgar pelas indicações muito esquemáticas da *Crítica*, pareceria que as relações humanas aqui obedecem ao mesmo desenvolvimento que tiveram em *O Ser e o Nada*, onde elas entraram num círculo vicioso de vários tipos de dominação sujeito-objeto. Pois aqui ambos os sujeitos são centros de totalização, e pareceria inevitável que um acabasse sendo totalizado pelo outro, ou formasse parte do campo perceptual do outro, sendo unificados da mesma forma que os outros objetos no decorrer do projeto.

Todavia, a *Crítica* extrai conclusões dessa situação implícita, mas nunca realmente explicada em detalhes, na obra anterior. A conseqüência da situação acima mencionada consistia em que duas mônadas, duas liberdades, estão sempre em conflito, no sentido de que cada uma tem que *enfrentar* a outra: elas não podem dividir um mundo comum, uma vez que cada uma o vê de outro extremo, uma vez que cada uma é um objeto no campo perceptual da outra. A nova conclusão que Sartre extrai dessa situação é uma das mais originais noções da *Crítica*: o par, ou o relacionamento diádico, não é a forma mais fundamental da vida interpessoal, apesar da clara prioridade que lhe é dada pelo senso comum. Desde que o par não pode ser realmente uma unidade, a unificação deve ser operada por um terceiro, por um observador ou testemunha de fora; e o papel crucial desempenhado, então, pelo "terceiro" confirma a prioridade do relacionamento triádico sobre a díade que, de sua vez, é um fenômeno posterior, do ponto de vista lógico e ontológico.

Essa noção está fadada a impressionar o leitor como sendo paradoxal já de saída; e, embora se possa eventualmente esclarecer porque Sartre precisa dessa idéia particular para o desenvolvimento posterior de seu argumento, esta não é também em si mesma, uma defesa adequada. Em última instância, uma análise fenomenológica deve apelar para a experiência vivida, e não podemos realmente entender a justificativa para a idéia do "terceiro'" até que formemos algum quadro do fenômeno que tal idéia tenta *nomear*.

Entre outras coisas, ela tenta corrigir a visão corriqueira das relações humanas diádicas, diretas, face a face, mostrando que essa visão é, no fundo, abstrata. Não estamos nunca a sós um com o outro; todo confronto sempre ocorre em relação ao contexto daquilo que é um pouco apressadamente chamado de sociedade ou, pelo menos, em relação ao contexto de milhares de outros relacionamentos humanos. Nesse sentido, a noção do par e a resistência à idéia do "terceiro" é um modo de criarmos espaço ao nosso redor, um modo de nos persuadirmos de que nosso mundo é cheio de espaços vazios e que existe uma coisa tal como a solidão genuína ou a privacidade genuína.

Não devemos nos esquecer nunca de que no sistema sartriano o papel das outras pessoas pode, provisoriamente, ser preenchido pelos

objetos; e freqüentemente são precisamente os objetos como tais que funcionam com um latente ou ausente terceiro para a díade aparentemente solitária. Assim, os noivos em lua-de-mel estão sós com seu motel, o que significa dizer, com o resto da classe média da sociedade americana.

Mas há uma maneira mais fundamental e sutil pela qual o "terceiro" está, necessariamente, implícito em todos os contatos diádicos, e este é, por assim dizer, um meio de troca. Pois a troca como tal é compreensível apenas como um sistema entrevisto por uma terceira parte: para o julgamento da identidade, o ato de fixar duas coisas diferentes, em equivalência uma com a outra, pode apenas vir do exterior. Assim, troco uma certa soma de dinheiro por uma quantidade de peixe: mas desde que esse dois objetos são incomensuráveis, e desde que cada parceiro da troca vê apenas sua própria propriedade (a não ser que ele se coloque na posição de um terceiro), as partes que entram na troca precisam, por necessidade, recorrer a algum sistema de equivalência externo que preenche a função do terceiro. Mas na medida em que todo contato direto pressupõe um mundo comum, de alguma espécie, tal contato precisa, necessariamente, ser mediado por um princípio de identidade que coloca as duas liberdades, as duas totalizações, em equivalência uma com a outra. Normalmente, é claro, a linguagem é essa terceira parte. (É nesse sentido que o modelo triádico de Sartre é um desafio implícito ao estruturalismo, cujas oposições binárias não conseguem dar conta, precisamente, do movimento da troca como um terceiro elemento, como uma mediação.)

Parece-me que essa noção de primazia da tríade é enriquecida com todos os tipos de sugestões e possibilidades (algumas das quais esboçarei mais tarde). Por um lado, fornece uma fundamentação ontológica para a idéia de que a vida humana é, na sua própria estrutura, coletiva mais do que individualista. Por outro lado, parece oferecer a promessa de todo um novo sistema de psicologia montado na base da tríade.[27] Finalmente, é uma noção dinâmica, enquanto que o conceito da díade é estático e circular (como era visível no círculo vicioso das relações concretas com outras pessoas, descrito em *O Ser e o Nada*). Mostrando que a experiência interpessoal não pode jamais preceder à experiência do grupo, a noção de tríade imediatamente força o argumento da *Crítica* a transcender o nível individualista do qual a análise de *O Ser e o Nada* tinha se encarregado, e a mudar,

---

27. Apenas para essa teoria, elaborada independentemente da *Critique,* ver René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris, 1961).

imediatamente, para as maneiras como o indivíduo solitário tenta superar sua fraqueza ontológica e sócio-econômica pela invenção de atos coletivos e unidades coletivas.

III

À qualidade básica daqueles inter-relacionamentos recíprocos que acabamos de descrever, mediados que são por terceiras partes ou por coisas, corresponde uma dualidade básica nas formas da existência coletiva: os seres humanos podem ser unidos por matéria ou por outros seres humanos. Contudo, poderia parecer que, para Sartre, o primeiro, uma espécie de agrupamento relativamente não autoconsciente e passivo, é o predominante e também geralmente o anterior, tanto no sentido lógico quanto histórico.

Em outras palavras, em nossa sociedade fragmentada e atomística estamos unidos um ao outro, predominantemente, por aquilo que Sartre chama de "prático-inerte": a matéria que tem sido investida de energia humana e que, portanto, toma o lugar da ação humana e funciona como ela. A máquina é o símbolo mais básico desse tipo de estrutura, mas é realmente apenas um símbolo físico, e na vida diária concreta o prático-inerte mais freqüentemnte toma a forma de instituições sociais. Mas a idéia de uma instituição é uma espécie de abreviação intelectual, em última instância contraditória, na medida em que supõe que tais objetos têm alguma existência supra-individual genuína, na medida em que tende a tomar a reificação das relações humanas por objetos inertes reais de uma variedade quase física. O prático-inerte é um objeto físico (metrô, uniforme do policial, talão de cheques, calçada, calendário) que funciona *como* uma instituição, que substitui as relações humanas diretas por algo mais ordenado e mais indireto.

Uma linguagem acentuada e intensificada penetra na evocação desses objetos, estranhos, parasitários e vampirescos, que extraem sua existência do homem e, em troca, exaurem-no da sua: "A fim de manter o *status* de uma moradia, uma casa tem que ser *habitada*, em outras palavras, tem que ser mantida em condições apropriadas, aquecida, limpa, pintada, etc., senão vai para o brejo; esse objeto-vampiro absorve a ação humana incessantemente, vive no sangue do homem e, finalmente, vive em simbiose com ele. Todas as suas características físicas, inclusive a temperatura, vêm da ação humana, e para seus habitantes não há diferença entre essa atividade passiva, que podemos chamar de processo de habitação, e a *praxis reconstitutiva* pura que protege a casa contra o Universo, ou, em outras palavras, que serve como mediação entre o exterior e o interior. É nesse sen-

tido que se pode falar do Mediterrâneo como uma simbiose real entre o homem e as coisas, que tende a petrificar o homem a fim de *animar* a matéria. . .".[28]

Esta contrafinalidade, inerente ao prático-inerte, é a maneira de Sartre resolver o problema ventilado na secção anterior em conexão com a noção de história de Engels, isto é, a produção de um fato negativo a partir de um positivo (a criação de um proletariado de mineiros com sua miséria a partir da positividade de uma área geográfica rica em carvão, ou a partir da invenção científica dos processos de extração). Pois nessa reversão profundamente dialética, cada ato, através do qual o homem parece progredir mais e mais em direção ao controle da natureza ou da matéria, acaba apenas por aumentar sua dependência e colocá-lo cada vez mais profundamente sob o poder delas.

É importante distinguir esse processo, que é de alienação, do simples fracasso: neste, a ação humana é aniquilada, enquanto que no primeiro continua a existir e a operar como uma liberdade, mas que foi secretamente roubada ou volatilizada de fora, que se tornou uma espécie de "liberdade morta", um exercício de "possibilidades mortas". Não é por acaso que essa descrição aplicava-se inicialmente (em *O Ser e o Nada*) à alienação através do olhar de outras pessoas; pois é precisamente ao conflito interpessoal que Sartre apelará como um exemplo para esclarecer a maneira pela qual a matéria trabalhada aliena o homem. Um conflito análogo, diz Sartre, à batalha entre dois exércitos, quando um é conduzido a uma emboscada sorrateira na qual cada tática é prevista e calculada pelo outro num plano mais elevado: neste exemplo, minha liberdade permanece intata, mas foi invertida e usada contra mim (pp. 292-293). Tanto é assim que a matéria é como um outro, que recebe bem o livre exercício de minha própria práxis para me manter com mais certeza sob seu próprio poder e subjugar-me.

Essa alienação toma ainda outra forma graças à identificação já comentada entre matéria e pura multiplicidade ou número, onde a fonte do desvio é menos um objeto externo do que simplesmente o resultado incontrolável de um grande número de ações e desejos coletivos trabalhando juntos. Os exemplos citados por Sartre para esse processo são o desflorestamento da China e a inflação que teve lugar na Europa renascentista como um resultado do influxo do ouro espanhol procedente do Novo Mundo. Em ambos os casos, um grande número de ações positivas individuais (cada camponês remove árvores de sua própria terra a fim de torná-la cultivável; cada conquis-

---

28. *Critique*, p. 238 (por conveniência, daqui para a frente, as páginas referentes à *Critique* serão citadas no texto).

tador enriquece-se pessoalmente, encorajado nisso pelo próprio estado) adquire o sentido de uma soma negativa: com as árvores derrubadas, a paisagem chinesa entra no seu clássico ritmo de enchentes desvastadoras; e a moeda espanhola desvaloriza-se numa velocidade terrificante para os contemporâneos. A experiência básica desta espécie de alienação para o próprio Sartre parece ter sido a eclosão da Segunda Guerra Mundial, na qual milhões de liberdades pareciam cancelar umas às outras num total desamparo.[29] Esse tipo de alienação pela própria coletividade já foi descrita por Engels em uma de suas cartas do começo dos anos 1890, na qual ele diz: "a história é feita de tal maneira que o resultado final sempre emerge de conflitos entre muitas vontades individuais, as quais cada uma, por sua vez, tornou-se o que é por uma série de condições particulares de vida. Assim, há inúmeras forças entrelaçadas, uma série infinita de paralelogramos de forças que dão origem a um resultado — o evento histórico. Isto pode ser visto, também, como o produto de um poder que funciona como um todo, *inconscientemente* e sem volição. Pois o que cada indivíduo deseja é obstruído por todos os outros, e o que emerge é algo que ninguém desejou".[30] O giro dialético dado a esse modelo é, contudo, a idéia de que mesmo que todos desejem a *mesma* coisa, a quantidade transforma-se em qualidade e, na verdade, em negação.

O modo da interação humana que corresponde à dominação do prático-inerte é o da *serialidade*, outra das novas idéias desenvolvidas na *Crítica*.[31] Na serialidade (isto é, quando os indivíduos são colocados juntos numa "série", ao invés de serem unidos num "grupo"), meu relacionamento básico com outras pessoas é algo que podia ser descrito como um anonimato estatístico, com tudo que essas palavras implicam de isolamento e, ao mesmo tempo, de uniformidade profunda com todos os outros. Assim, ao praticar a maior parte dos atos característicos da civilização industrial — esperar por um ônibus, ler um jornal, parar num sinaleiro — pareço estar sozinho, mas, na realidade, estou simplesmente fazendo exatamente o que todos fazem na mesma situação; e esta não é uma identidade externa mas interna. Pois eu me faço um outro ou o Outro, e deliberadamente moldo meu comportamento segundo o que imagino que o outro seja. A ironia ontológica deste modo de ser está em que durante todo o tempo que

29. V. *Situations*, 7 vols. (Paris 1947-   ), II, 252 e segs., e os romances da série *Caminhos da Liberdade*, particularmente *Le Sursis*.

30. Engels para Joseph Bloch, 21-22 de setembro de 1890 (*Basic Writings*, ed. Feuer, p. 399).

31. Examinei aspectos de Joyce e Robbe-Grillet à luz desse conceito, num estudo entitulado "Seriality in Modern Literature", *Bucknell Review*, XVIII, n.º 1 (Spring 1970), 63-80.

estou me modelando e modelando meu comportamento de acordo com o ser de outras pessoas fora de mim, todas elas estão fazendo exatamente a mesma coisa; de fato, não há Outro, mas apenas uma regressão infinita, um vôo infinito em todas as direções. "Cada um é o mesmo que os Outros, na medida em que é Outro de si mesmo", diz Sartre (p. 311), e nesse sentido a serialidade é uma vasta ilusão ótica, uma espécie de alucinação coletiva projetada da solidão do indivíduo para um ser imaginário, pensado como "opinião pública" ou simplesmente "eles". Mas a opinião pública não existe, é antes a crença nela e os efeitos de tal crença que "unem" os indivíduos nas séries.

Serialidade é, portanto, um mecanismo social básico; como tal é a fundação ontológica da estatística como ciência, quando a estatística *é* uma ciência. É a estrutura de fenômenos tais como inflação ou pânico, e não pode jamais ser outra coisa senão a impotência coletiva e o desemparo, devidos à maneira pela qual cada indivíduo isolado sente-se como que estando em outro lugar, estando fora de si mesmo, e a ação em série com sendo algo a que ele se submete passivamente. De fato, é importante salientar a maneira pela qual, numa situação em série, as ações dos indivíduos apenas servem para intensificar seu desamparo serial, e, na medida em que tal ação é *outra* em sua própria origem, volta-se contra eles com uma força estranha. Pensemos no homem que, no início de uma espiral inflacionária, começa a guardar seu ouro: o que o amedronta, em outras palavras, é que milhares de outras pessoas, em situações idênticas, recusar-se-ão, exatamente da mesma maneira, a entregar ouro em troca de papel-moeda, causando, assim, a desvalorização do papel. Ele é, então, um outro para si mesmo, na medida mesma em que é causador daquilo que teme no futuro, na medida em que ele próprio faz o que apreende de outras pessoas.

Dada a impotência dos indivíduos na situação serial, a motivação existente atrás da formação de grupos genuínos é facilmente entendida como uma maneira de reconquistar a autonomia, de reagir contra a dispersão através de um novo tipo de unidade e solidariedade. O grupo, assim, sempre adquire existência a partir das ruínas da serialidade, e a história pode ser vista alternativamente seja com uma oscilação perpétua entre momentos de existência grupal genuína e longos períodos de dispersão serial, seja como, em qualquer dado momento, uma complicada coexistência de grupos em vários estágios de seu desenvolvimento e massas de indivíduos seriais cercando esses grupos.

É instrutivo comparar essa oposição básica entre série e grupo com sua forma anterior em *O Ser e o Nada*, onde o mesmo fenômeno foi descrito como a distinção entre o "nós-sujeito" e o "nós-objeto". Aí,

o papel crucial na formação de um tipo coletivo de existência foi desempenhado pelo olhar do terceiro, o observador de fora (que era, é claro, a fonte da noção do "terceiro" descrito na secção anterior). Apenas quando me sinto tornando-me um objeto juntamente com alguma outra pessoa, sob o olhar de um tal "terceiro", é que experimento meu ser como um "nós-objeto"; porque então, em nossa interdependência mútua, em nossa vergonha e ódio, nossos seres são, de alguma forma, misturados nos olhos do observador, para quem somos ambos, de certo modo, "o mesmo": dois representantes de uma classe ou de uma espécie, dois tipos anônimos de alguma coisa, dois operários ou intelectuais americanos, ou seja o que for. Então, meu ser está fora de mim, inextricavelmente envolvido com aquele de meu parceiro e o seu com o meu, no que dividimos uma situação comum em face de um inimigo comum e nos submetemos a uma alienação ou reificação mútua.

O "nós-sujeito", contudo, não é uma experiência ontológica genuína como foi descrita na obra anterior; é apenas subjetiva e não corresponde a nada além dos limites que minha própria consciência tem dela. É, sem dúvida, um sentimento real: no teatro, entre outras testemunhas de um acidente, em qualquer lugar onde eu seja um espectador juntamente com outras pessoas, sinto-me parte de alguma coisa, do mesmo como como me sinto em comícios políticos, talvez. ou numa parada. Mas esse sentimento não tem conseqüências para as outras pessoas que me cercam; e a prova disso é que posso sentir a mesma exaltação em solidão total, ou quando nenhuma outra pessoa sente.

O leitor se lembrará da experiência mística do autodidata na prisão como é descrita em *A Náusea*, uma espécie de sentimento religioso de participação na própria humanidade que pode servir como o limite exterior para essa espécie de ilusão de fraternidade ou comunhão.

A descrição anterior corresponde bastante à experiência da serialidade, mas seus termos ainda não parecem de todo adequados. Em particular, a relação das duas estruturas (uma ontológica, outra subjetiva) com a consciência ou o estar alerta, nunca foi realmente clara. E dado o impulso da filosofia de Sartre, que buscava superar o falso dualismo entre objetividade e subjetividade, poderia parecer que o recurso ao subjetivo como um termo de julgamento é mais um sinal de incerteza teórica do que de qualquer outra coisa, uma incerteza que a *Crítica* dissipará. A fonte de tal julgamento é a idéia de inautenticidade como foi primeiro desenvolvida por Heidegger, a noção do "qualquer um" (o "man" alemão ou o "on" francês), o homem-massa, as multidões anônimas e sem rosto das ruas e fábricas do mundo industrial. Mas com Heidegger e com outros ansiosos críticos da civilização moderna nos anos vinte, este conceito era essencial-

mente antidemocrático: Sartre inverte-o, voltando-o contra os próprios burgueses.

O que é particularmente notável na comparação entre as duas versões sartrianas dessa idéia é que mesmo o Sartre da obra anterior liga imediatamente a experiência do nós-sujeito àquela dos objetos manufaturados. Podemos dizer que não há uma maneira pessoal de abrir uma lata, de perfurar um cartão de ponto, de abrir uma torneira: cada um desses objetos construiu dentro de si uma diretiva impessoal, um conjunto de instruções de como "qualquer um" deve usá-los, de tal forma que, fazendo assim, nós perdemos nossa própria individualidade pessoal e nos tornamos simples delegados dessa "transcendência indiferenciada" que é o nós-sujeito. Assim, como na obra posterior, os objetos refletem para mim meu próprio anonimato, minha participação num nós-sujeito; e, de fato, todos os temas da obra posterior estão implícitos na ilustração anterior. O operário está também sozinho com as coisas, com suas ferramentas, máquinas e matéria-prima: contudo, na medida em que elas representam para ele ordens para produzir um dado objeto *para* outrem, sente-as como uma presença estranha, como o olhar do terceiro, diante do qual ele mesmo se torna uma espécie de objeto juntamente com seus companheiros de trabalho. Mas o consumidor que, em última instância, usa esses objetos manufaturados, sente-se "identificado", num sentido profundamente despersonalizado e anônimo, com todos os outros que também compram e usam a mercadoria em questão. Então, mesmo em *O Ser e o Nada* a mercadoria é o suporte disfarçado do relacionamento interpessoal, da luta interpessoal. Ainda no esquema de *O Ser e o Nada* os relacionamentos envolvendo o "nós" tendiam a ser muito rapidamente assimilados ao círculo vicioso dos indivíduos, e a ser vistos de maneira cíclica e a-histórica. Esse era o resultado da terminologia inicial de sujeito e objeto, cuja alternância limitava as possibilidades com uma exatidão quase matemática. Permanece uma marca dessa oscilação cíclica e aleatória na *Crítica*, mas a noção da totalização em progresso coloca-a sob nova luz e confere-lhe, pela primeira vez, uma direção efetivamente histórica.

Na nova versão da formação de um determinado grupo na *Crítica*, o "terceiro" exerce um papel análogo àquele que tinha na criação do nós-objeto (e foi claramente para preparar essa função que Sartre introduziu a idéia antes, em conexão com a própria reciprocidade). Apenas que na *Crítica*, o que parecia antes relativamente simples e direto, adquiriu uma amplificação de proporções impositivas, uma complicação que parece tornar esse conceito tão incômodo como aquele da rotação dos epiciclos de Ptolomeu. Pois o problema básico que enfrentamos quando chegamos à questão da dinâmica do grupo é o da autonomia possível do grupo como uma unidade: se a experiência

do nós-objeto, da participação do grupo e da solidariedade ontológica com os outros, permanece atada ao olhar do terceiro ou daquele que está de fora, então é difícil ver como o grupo poderia tornar-se uma força independente por si mesma, pois ele sempre dependeria, para sua existência, de algo que estivesse fora dele.

E não há dúvida de que, no começo, o grupo sempre adquire existência *contra* algum terceiro, *contra* uma ameaça externa de alguma espécie. É o medo de uma possível ação repressiva pelas tropas reais que chegam às Tulherias (uma mudança similar àquela que resultou num massacre apenas três meses antes) que galvaniza o Faubourg Saint-Antoine, tirando-o de sua dispersão serial e unificando-o num grupo que eventualmente se apossará da cidadela da Bastilha (pp. 391-393). Assim, já nesse primeiro exemplo, o estímulo externo inicialmente fornecido pelo terceiro (o inimigo, as tropas do Príncipe de Lambesc) é substituído por um novo centro ou objeto comum na própria Bastilha, em torno do qual o grupo se organiza e se dispõe.

Contudo, essa nova organização em si mesma não é ainda suficiente, pois a serialidade era também definida como uma disposição das pessoas em torno de algum objeto central (prático-inerte). O grupo precisa interiorizar sua unidade de alguma maneira mais básica, e isto é feito pela interiorização da terceira parte, inicialmente externa. Agora, cada membro do grupo torna-se um terceiro para todo o resto, e isso deve ser entendido não estática mas dinamicamente. Não é uma forma fixada de uma vez para sempre, mas um processo rotativo de terceiros, no qual cada um, por sua vez, serve como unificador dos outros membros. Agora, o grupo não precisa mais depender do olhar do estranho ou do inimigo: uma estrutura foi desenvolvida de tal forma que o grupo contém sua própria fonte de existência dentro de si mesmo e, além disso, essa estrutura é profundamente democrática. Nela não há líderes, apenas agitadores (em outras palavras, terceiros que tentam verbalizar os sentimentos implícitos e os objetivos do grupo), e nesse estágio do desenvolvimento do grupo cada um é igualmente um membro, ou terceiro.

Apesar da complicação desse modelo, penso que qualquer um que tenha uma experiência existencial de grupos julgará que, como um balanço fenomenológico não é uma descrição má daquilo que os grupos realmente sentem. É certamente um fato que, numa ação real de grupo, somos tanto observadores quanto participantes ao mesmo tempo, em proporções desiguais. Sentimos o grupo como algo mais amplo do que nós, fato que somos capazes de observar nos outros, de fora (e aqui estamos funcionando como um terceiro para eles), ao mesmo tempo que, especialmente quando estamos envolvidos na ação, nos sentimos também observados como compondo o grupo em questão. Quanto à distinção crucial entre líderes e meros agitadores,

deveria ser evidente na maneira pela qual, neste estágio, as ações sugeridas ou as palavras de ordem *devem*, de algum modo, corresponder e articular as intenções profundas do próprio grupo: não é o prestígio dos líderes que efetiva a adoção desta ou daquela via de ação proposta. Pelo contrário, os líderes gozam de respeito precisamente na medida em que são capazes de antecipar e dar voz ao pensamento não formulado do próprio grupo.

Entretanto, especialmente enquanto a vida do grupo se estende no tempo, a interiorização do terceiro é uma garantia insuficiente da autonomia do grupo, pois o perigo de que ele venha a existir para combater pode desaparecer, ou, pelo menos, temporariamente diminuir. A Bastilha cai, o inimigo bate em prudente retirada. Agora, embora os vários membros do grupo possam estar intelectualmente conscientes de que o perigo está longe de ter passado e que as tropas do rei podem voltar a qualquer momento com mais força, a presença do inimigo não está mais lá para manter o sentido necessário de urgência, e os membros do grupo são tentados a voltar à vida privada da dispersão serial. Assim, nesta altura, reforçando o sistema de revezamento de terceiros, o grupo interioriza o próprio perigo sob a forma de juramento. Sua forma clássica e seu paradigma é o juramento do Salão de Jogo de Péla, seu propósito de manter por pura determinação interna essa coesão que tinha sido, previamente, um pouco mais do que uma resposta dos estímulos externos. O juramento original, que compromissou os membros da futura Assembléia Nacional a "nunca se separarem e a se reunirem sempre que as circunstâncias requeressem, até o momento em que a Constituição fosse estabelecida e instituída em sólidas bases", tem o interesse adicional de apontar para além desse momento "quente" do grupo-em-fusão em direção de uma calma e gradual institucionalização. O que não está presente nessa formulação, mas está implícito na própria natureza de um juramento, como um corolário necessário, é o Terror: pois este precisa incluir seu próprio princípio de imposição, e implicitamente cada membro empenha sua própria morte se, no futuro, ele quebrar a unidade do grupo e tornar-se um traidor. Em certo sentido ele, portanto, contribui para o advento do Terror.

Este componente do juramento pareceria, à primeira vista, justificar a acusação de Merleau-Ponty de ultrabolchevismo (dirigido a Sartre não em relação à *Crítica*, que ele apenas ouviu sob a forma de conferência, mas em relação a *Les Communistes et la paix*); pois com esse componente, como nos processos de expurgo dos anos de 1930, os filhos da Revolução implicitamente pedem para ser devorados por ela, e antecipadamente justificam sua própria eliminação. Mas como uma descrição fenomenológica, a teoria de Sartre é apenas elaborada para dar conta do fato empírico do verdadeiro sentido real da urgên-

cia vida-e-morte que um grupo-em-fusão confere a si mesmo. Explicitamente ele sublinha, além disso, o fracasso derradeiro do Terror como tal: "Das duas possíveis negações do grupo — *praxis* individual e serialidade — a primeira, como vimos, constitui o momento da realização da tarefa comum, é negação ontológica e realização prática; a outra é definitiva e foi contra ela que o grupo originalmente se formou. Contudo, é a primeira dessas negações que é suspeita aos olhos da engrenagem do Terror" (p. 578). Assim, na sua própria estrutura, o Terror fracassa em seu objetivo. Nascido de uma tentativa para prevenir o retorno da serialidade e da dispersão, engaja-se, ao contrário, na liquidação das liberdades individuais. No lugar da recriação do original grupo-em-fusão, no lugar do retorno àquele primeiro momento da euforia e da coesão do grupo, o Terror resulta apenas numa progressiva desolação da Convenção, tão vivamente descrita por Michelet, com seus bancos vazios, seu sentido de ausência de vozes famosas, o retrato de Robespierre e seus seguidores agora deixados a sós consigo mesmos.

Mas o Terror é uma parte apenas do juramento que exerce algo do papel de um contrato social no pensamento de Sartre.[32] Mesmo as diferenças com Rousseau são, de certa forma, profundamente afinadas ao espírito deste último. É claro que Rousseau pensou em termos de uma comunidade mais ampla, um estado ou cidade-estado, enquanto que o conceito sartriano de grupo tem em vista uma unidade menor do tipo guerrilha e tende mesmo, como veremos rapidamente, a tornar impossível a idéia de uma classe social como um agente na história, para não mencionarmos uma unidade abstrata tal como o estado, a sociedade ou a nação. Implícito no conceito de Rousseau estava, entretanto, uma redução da sociedade viável a proporções relativamente controláveis, como na cidade-estado; e a redução posterior de Sartre a pequenos grupos, a proporções relativamente existenciais e vivas é realmente uma operação levada a cabo com o mesmo espírito, mas num momento posterior no desenvolvimento da sociedade burguesa, quando portanto não há mais nenhuma unidade nacional ou social, mas apenas uma confusão de vários grupos e ruínas de grupos, coletividades seriais, e grupos de todas as espécies nascendo simultaneamente.

É neste ponto que Sartre, tentando integrar em seu esquema a dimensão total do tempo histórico (em termos existenciais, a sucessão de *gerações* no tempo), entra no que são para ele novas formas de especulação. Assim, o próprio nascimento torna-se a fiança implícita de uma série de juramentos, de uma série de afiliações grupais.

---

32. V. Georges Lapassade, "Sartre et Rousseau", em *Études philosophiques,* XVII, n.º 4 (Inverno, 1962), 511-517.

O batismo das crianças recém-nascidas (mais do que de adultos que nele consentem) pode servir como o símbolo desse processo que permite ao recém-nascido integrar unidades grupais mais amplas imediatamente, preservar a continuidade das instituições sociais, evitar a suspensão do "estado-de-natureza": "batismo é uma maneira de criar liberdade para o indivíduo comum (termo que Sartre utiliza para o membro que prestou juramento num grupo já constituído), ao mesmo tempo que ele recebe sua função no grupo e seu relacionamento recíproco com os outros membros" (p. 491n). Esta defesa de uma continuidade social implícita, de uma ininterrupta vida de instituições, pode nos impressionar como uma contradição flagrante do espírito mesmo do existencialismo de Sartre; em verdade, acredito que a idéia de um contrato social foi usada para servir a objetivos tanto conservadores quanto revolucionários, e a própria linguagem de Sartre nesse ponto mostra alguma hesitação ("Eu costumava pensar que esse argumento refletia alguma espécie de tímido conformismo ou medo. . ."). Entretanto, é um elo essencial em seu argumento, como veremos em breve, pois a continuidade do juramento, implícito ou explícito, é o meio pelo qual uma espécie de herança culposa é constituída de geração a geração, é o meio pelo qual a responsabilidade individual no presente é intensificada com o peso de toda a responsabilidade de classe do passado.

Com a noção do juramento, a descrição da estrutura do grupo-em-fusão inicial está completa. A distinção entre grupo e serialidade pode agora ficar evidente: enquanto na serialidade ninguém era um centro e o centro estava sempre e para todos *noutra parte*, no grupo, todos são o centro, o centro está em todo lugar, presente onde quer que os membros do grupo estejam presentes. É nesse sentido que a formação do grupo é, para seus membros, uma recuperação do seu ser perdido, de sua dispersão serial e individual no mundo. Num nível mítico, a formação do grupo e o ato do juramento são, nas palavras de Sartre, "o começo da humanidade" (p. 45). Agora, pela primeira vez, os homens são, de certo modo, autodeterminados, tornaram-se a fundação de seu próprio ser, superaram, através da solidariedade mútua, tanto o isolamento abstrato da existência individual quanto a alienação do homem serial nos objetos e na alteridade.

Talvez valha a pena fazer uma pausa, neste momento em que a mística do grupo é fortíssima, para uma avaliação do espírito em que a ação do grupo é aqui tratada por Sartre, e além disso, da própria noção de revolução que está implícita em suas descrições e em sua freqüente recorrência à Revolução Francesa como um paradigma do comportamento do grupo. Nisto, é claro, Sartre

é representativo de uma corrente mais ampla na vida intelectual francesa contemporânea, a qual pode ser descrita como a da nostalgia revolucionária, governada por um mito da própria revolução, carregado de valor. Uso a palavra mito não no sentido negativo daquilo que exige desmistificação, mas antes no sentido positivo que veio a ter para a crítica literária americana como uma espécie de ordenação da experiência; pois parece-me que essa noção de revolução pode ser melhor entendida não tanto em termos políticos e teóricos, mas precisamente em termos de tempo e de narração, daquilo que, em última instância, são categorias literárias.

Em outras palavras, e se a revolução devesse ser entendida não tanto em termos de conteúdo quanto em termos de *forma*? E se o poder da idéia revolucionária surgisse plenamente tanto da nova reorganização temporal da experiência que ela permite, como de quaisquer conseqüências práticas que poderiam decorrer dela como os efeitos decorrem de uma causa?

Isso em nenhum lugar é tão claro como no domínio da própria historiografia. A diferença básica entre a história acadêmica e a marxista está, a meu ver, nos tipos de ritmo que cada uma estabelece entre permanência e revolução, entre costume social e mudança social, entre o contínuo e o corte súbito na linha. Para o historiador acadêmico, como para o conservador em geral, a verdade da vida social é, de certo modo, uma profunda e subjacente permanência, uma lenta e orgânica continuidade cuja primeira imagem e ritmo derivam dos domínios dos proprietários de terra. Quadros sincrônicos da história são possíveis apenas a esse preço, pois de que outra forma um historiador seria justificado ao escrever uma descrição da Inglaterra nos anos de 1740, vamos dizer? Entretanto, a experiência de viver numa década numerada e histórica é algo que ninguém sente na ocasião: é uma ilusão ótica do historiador, uma miragem do ser projetado em busca do fato. Assim, as personagens de Sartre e o próprio Sartre ficam chocados, nos fins de 1930, ao se darem conta de que todo esse tempo tinham sido "uma" geração vivendo durante um período que iria para os livros de história como o período "entre as duas guerras": eles próprios tinham simplesmente pensado que estavam vivendo.

Enfrentado por um corte absoluto na continuidade, o historiador conservador tenta reabsorvê-lo na própria continuidade: assim, Taine mostra que, em suas estruturas essenciais (centralização, racionalismo), a Revolução não era algo novo, mas apenas completava o trabalho do século XVIII, do próprio *ancien régime*. Assim, a Revolução torna-se apenas uma das manifestações do século dezoito.

Para a historiografia marxista, por outro lado, a permanência e a continuidade é que são a ilusão, enquanto que a mudança e a luta são a realidade. Esses dois modos de compreender o passado, na

verdade, refletem uma espécie de alternância gestáltica: tudo muda conforme se veja a história como um *continuum*, apenas ocasionalmente quebrado por levantes, ou como uma constante elaboração de contradições obscuras, uma violência perpétua mas oculta, que vem à superfície de tempos em tempos como um lembrete da natureza da realidade subjacente. (O próprio conceito de continuidade é, obviamente, um conceito *idealista*, criticado tanto pelos existencialistas quanto pelos marxistas, sob seus diferentes pontos de vista.)

Assim, o escândalo do evento revolucionário para a historiografia acadêmica reside no tipo de evento radicalmente novo que ele oferece para a narração histórica. Na vida contínua comum, a vida do costume e da tradição, nada realmente muda ou acontece, não há nada para contar, no sentido narrativo: há apenas "instituições" de um lado, e as estórias fortuitas da vida individual de outro, as quais, por conseguinte, perdem mesmo qualquer densidade individual que possuem e tornam-se mero *exemplo* da primeira (a vida de um camponês na Idade Média, a rotina diária da esposa de um cidadão no século dezessete, e assim por diante).

A peculiaridade do momento revolucionário está em que nele, pela primeira vez, a história toma a forma de eventos narráveis, revela-se com uma continuidade com um começo, meio e fim, marca uma mudança para uma nova, e qualitativamente diferente, organização temporal. Vimos, num capítulo anterior, como para Lukács o romance era um meio de salvar e organizar o incerto e flutuante (*existencial*) tempo do indivíduo e dar-lhe uma espécie de significado ritual, ainda que de forma e de modo imaginários. O momento revolucionário agora faz isso na realidade, através do novo relacionamento que passa a existir entre o individual e o coletivo, e da transformação do tempo individual que vem como uma conseqüência. Em outras palavras, enquanto que sob condições comuns em tempo de paz há ainda uma diferença entre vida real e mera existência, ou entre existência genuína e meros períodos mortos de tempo ou duração, essa distinção é suprimda pelo próprio *continuum* revolucionário, no qual tudo — todos os gestos e pensamentos, rotinas, decisões, vida privada e vida pública — é colocado, doravante, em relação com o processo revolucionário, reorganizado em torno dele e reavaliado automaticamente por sua justaposição com o próprio fato revolucionário central.

Esse processo total, que Malraux (em *L'Espoir*) chamou apocalipse, é, pela primeira vez, aquele em que toda a coletividade está envolvida, queira ela estar ou não. O tempo de guerra pareceria ser um estado análogo de mobilização total, mas é, obviamente, iniciado de fora: o momento revolucionário, por outro lado, na medida em que é violência é, basicamente, uma guerra civil, contém sua própria causa e mantém-se em seu próprio ser.

Tal descrição, por outro lado, pareceria acentuar indevidamente o processo de mudança às custas da verdadeira natureza da mudança sócio-econômica; porque pareceria que quando o momento revolucionário torna-se um fim em si mesmo — como apocalipse ou euforia grupal, como uma transfiguração da existência mais do que como um instrumento para transformar um sistema de produção ou relações legais — então, não haveria maneira de distinguir o valor de uma experiência de grupo de outra, e a velha querela entre comunismo e anarquismo pareceria, uma vez mais, erguer sua cabeça. Pois está presente outra vez, e não apenas na França, nas diferenças teóricas entre movimentos estudantis e a velha esquerda institucional; e pode-se reformular a crítica em termos temporais como Pietro Chiodi o faz quando objeta contra a instantaneidade inerente ao conceito de grupo de Sartre, sua intemporalidade básica, ou a maneira como pode experimentar tempo e mudança, *durée*, meramente como uma deterioração gradual daquele momento inicial de intensidade na formação do grupo.

Podemos falar sobre tudo isso ainda de outra maneira, mostrando que o que é tão fascinante na Revolução Francesa de 1789, o que a torna tão útil como um paradigma e parece justificar, patentemente, o uso que Sartre faz dela em seu livro, é precisamente seu caráter *burguês*; porque essa revolução particular tomou a forma de uma conquista do poder *político* pela burguesia, e exauriu-se na forma parlamentar. Daí a importância, nela, das "personagens" no sentido romanesco, das individualidades: foi tanto por sua linguagem oratória quanto pelo valor emblemático de suas personalidades (os apetites de Danton, a rigidez de Robespierre) que elas conseguiram ser funcionais nesse "ardil da história" através da qual a França foi transformada de um estado hierárquico feudal-absolutista num estado burguês centralizado. Assim, o Grande Revolução, como a forma romanesca, como a sonata ou os grandes sistemas da filosofia idealista, é implicitamente governada pela categoria da individualidade burguesa (ou, se se prefere, do *humanismo*), e assim permitiu-se ser contada na forma de uma estória — veja-se Michelet, cuja grande história não deixa nada a desejar em relação aos romancistas dos quais é contemporâneo (Balzac, Dickens, Flaubert).

Na verdade, há outras categorias literárias que são instrutivamente aplicáveis à noção de revolução também: a do ponto de vista, por exemplo. Tal categoria, com sua implicação de que precisamos estar em situação mesmo em relação ao passado, já está inerente nessa distinção lógica entre sujeito e predicado no processo histórico, distinção da qual Marx se serviu tanto e que, originalmente, buscou em Feuerbach (i.e., o proletariado é o verdadeiro sujeito ou condutor do processo histórico). Há um sentido básico no qual isso significa que, mesmo no estudo do passado, *na medida em que é contado como*

uma estória, somos obrigados pela própria forma a tomar partido. Assim Géricault, de Aragon, ouvindo no escuro um complicado argumento entre conspiradores revolucionários, vê-se obrigado a adotar um ponto de vista a fim de compreender: "Aqui, a fim de seguir o *enredo* [e o ambíguo termo *histoire* designa tanto *estória* como *história* mesmo], Theodore teve que se decidir de um modo ou de outro; sua simpatia teve que se dirigir a este grupo de atores assim como contra aqueles outros. E o estranho foi que esse Mosqueteiro do Rei, esse D. Quixote do mundo de ontem — um mundo que estava então em retirada apressada — enquanto ouvia esses argumentos conflituosos, parecia estar tomando o partido de Napoleão, como se sua ansiedade se devesse ao fato de que esses 'joões-ninguém', esses miseráveis, esse sacerdote, esses cidadãos burgueses, esses trabalhadores diários, não pudessem entender o novo papel que o Imperador estava para assumir. Ele tinha medo que a peça não pudesse ter o fim que ele queria, como aqueles membros da audiência, na galeria, que são levados ao ponto de gritar para o herói no palco que o traidor está atrás dele...".[33] Nisto, Géricault como observador apenas reproduz o movimento do leitor do romance histórico, que olha como espectador e é forçado, pelo mecanismo do ponto de vista, à cumplicidade com os atos que observa.

Este relacionamento entre história e situação ou ponto de vista é, na verdade, o foco desse ataque radical à validade do pensamento histórico assumido, na ocasião da *Crítica* de Sartre, por Lévi-Strauss, que enfatiza precisamente o fato de a análise histórica depender da tomada de posição. Contudo, na medida em que esses lados ou pontos de vista alternativos são concebidos nos termos desse moderno espectro de posições que vão da extrema direita à extrema esquerda, os quais a Revolução Francesa articulou, exaustivamente e pela primeira vez, nossas possibilidades de ponto de vista e identificação tornam-se incontroláveis como um evento que recua cada vez mais no passado. Entender a Fronda, por exemplo, torna-se um esforço frenético para se determinar a quem pertence o legítimo "direito de revolta", quem representa o privilégio e quem representa o ataque ao privilégio. "É suficiente, portanto, que a história seja, progressivamente, afastada de nós no tempo, ou que sejamos afastados dela em pensamento, para que ela deixe de ser interiorizável e perca sua inteligibilidade, que era apenas uma ilusão ligada a uma interioridade provisória".[34] Por mais escandaloso que tal argumento possa parecer

---

33. Louis Aragon, *Holy Week*, trad. Haakon Chevalier (New York, 1961), pp. 298-299.
34. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage* (Paris, 1962), p. 338.

do ponto de vista da historiografia acadêmica ou "objetiva", parece-me que, no contexto atual, bem podemos admitir sua validade, sem, por tudo isso, admitir a invalidade do pensamento histórico como um todo. Pois isso implica dizer que nós mesmos estamos em situação apenas no que diz respeito à história da burguesia, e a história como tal adquiriu um significado unificado ou "totalizado" apenas a partir do advento do capitalismo; que o passado anterior e seus momentos artísticos são acessíveis a nós apenas analogicamente e a custo de alguma tradução essencial ou adaptação deles à nossa situação sócio-econômica. De qualquer forma, é certo que o problema de um ponto de vista no passado está entre os mais cruciais que Sartre terá que resolver na *Crítica*, se a história não é para ser dissolvida numa série de movimentos desconectados de grupos e eventos descontínuos. O erro de Lévi-Strauss, contudo, não é tanto a noção de que o passado pré-capitalista distante é inacessível ao pensamento histórico como tal, mas antes a idéia de que podemos, de qualquer forma, "ser removidos" de nosso presente histórico no capitalismo monopolista pós-industrial; de que somos, em algum sentido, livres para *não* entender os eventos naquele modo histórico que lhe é contemporâneo. O argumento pode ser colocado em perspectiva se justaposto com a posição de Lukács em *História e Consciência de Classe*, onde ele mostra que o proletariado e o partido do proletariado são ambos prática e teoricamente os condutores da história no sentido do "ponto de vista" básico.

Mas foi Michelet quem primeiro percebeu o alcance desse problema e elaborou as conseqüências em sua prática historiográfica. Como Balzac, Michelet antecipou as transformações necessárias na categoria do ponto de vista quando esta passou da história da vida individual à história da coletividade: "toda história da revolução até agora", ele diz em sua conclusão, "tem sido essencialmente monarquista. (Esta em favor de Luís XVI, aquela em favor de Robespierre.) A presente história é a primeira republicana, a primeira a quebrar os ídolos e os deuses. Da primeira à última página, não tem senão um único herói: o povo".[35] Michelet marca, portanto, a passagem do individualismo (com seu implícito "culto da personalidade") para um novo tipo de narração coletiva que, sejam quais forem as diferenças no contexto histórico (*povo* — 1853, ao invés de *proletariado* — 1923), é formalmente idêntica àquela proposta por Lukács. O resultado é que os retratos das personagens individuais, através das quais testemunhamos os eventos, sofrem uma relativização que é radicalmente

---

35. Jules Michelet, *Histoire de la révolution française*, 2 vols. (Paris, 1952), I, 991.

moderna em seu caráter literário. Nós ainda tomamos partido, mas como no sistema sartriano de terceiros que se revezam, não ficamos mais atados por simpatia a um único ator. Nós levantamos nossos heróis e os deixamos cair impiedosamente; e, sob este ponto de vista, nossa leitura é ela mesma uma recusa daquela personalidade individual à qual estamos instintivamente tão ligados, já é virtualmente um treino das novas formas de existência coletiva. Mas deixemos Michelet descrever sua própria prática, pois ele é bem consciente do que está fazendo: "Nós raramente fizemos qualquer julgamento total e indistinto, raramente demos um *retrato* como esse; todos, ou quase todos, são injustos, resultantes de um 'tirar uma média' da personagem num dado momento, onde o bem e o mal cancelam-se mutuamente e tornam um ao outro falso... Quantos homens em um homem! Quão injusto seria estereotipar uma imagem definitiva dessa criatura variável! Rembrandt fez, eu creio, trinta auto-retratos, todos iguais, todos diferentes. Segui esse método; tanto a arte quando a justiça igualmente obrigaram-me a isso. Se nos dermos ao trabalho de seguir cada um dos grandes atores através desses dois volumes, veremos que cada um consiste numa galeria toda de esboços, cada um retocado de acordo com sua época particular, de acordo com as modificações morais e físicas pelas quais o indivíduo tinha passado. A Rainha e Mirabeau aparecem diante de nós toda hora, cinco ou seis vezes; a cada aparecimento o tempo ao passar marcou-os. Marat parece o mesmo, mas sob traços cambiantes, todos verdadeiros, embora diferentes. O tímido e desconsolado Robespierre, nem bem vislumbrado em 1789, é desenhado de perfil, diante de nós, em novembro de 1790, numa sessão noturna, na tribuna dos jacobinos; damos um retrato seu de rosto inteiro (em maio de 1791) na Assembléia Nacional, magistral, dogmático, já cheio de ameaça. Assim, datamos cuidadosa e meticulosamente homens e questões, e os momentos de cada homem. Repetidamente, foi sendo esclarecida para nós uma idéia que nos intrigava bastante e que domina a presente obra: *história é tempo*".[36]

O ponto de vista não é, obviamente, a única categoria literária de importância para o estudo do momento revolucionário e de sua possível historiografia. A própria estrutura temporal é revelada na importância crucial da escolha, inevitavelmente uma escolha artificial, da moldura, do começo e do fim, dos pontos entre os quais a narrativa deve se desenvolver. A história da Revolução Francesa é usualmente pensada como tendo começado com os Estados Gerais (ou as eleições para ele) e terminado com a morte de Robespierre — e nisso Michelet seguiu o padrão usual. Contudo, o efeito de tal esco-

---

36. *Idem*, p. 290-291.

lha dos limites é significativo: pois a coincidência da queda de Robespierre com o fim da Revolução como tal implica que o Terror estava de acordo com a própria Revolução. É uma implicação inscrita na forma, e mesmo um escritor hostil a Robespierre e aos jacobinos, como Michelet o é, se verá forçado, por seu próprio esquema temporal, a ter uma profunda simpatia por Robespierre no momento de sua queda. Que isto é algo mais do que uma questão literária pode ser julgado por uma comparação com a história que escolhe uma moldura temporal completamente diferente, tal como aquela de Daniel Guérin, mencionada atrás. *La lutte des classes sous la première république* — a omissão da palavra revolução no título é já um programa em si mesmo — começa com o ministério da Gironda e termina não com a queda de Robespierre mas com a execução de Babeuf. Essencialmente, Guérin reescreveu o esquema clássico da Grande Revolução seguindo as linhas dos *18 de Brumário* de Marx, como uma espécie de operação conjunta da burguesia vitoriosa. O papel de Robespierre nesta nova leitura da Revolução era erradicar quaisquer elementos remanescentes — fossem eles contra-revolucionários ou genuinamente populares — que pudessem colocar em perigo o controle da burguesia; e quando isto foi feito, ele mesmo se tornou dispensável e pode se entregar àquele gozo dos frutos do empreendimento que foi o Diretório. Assim, sua morte não é o fim do processo básico mas apenas um de seus momentos, e a Revolução mesma não chega realmente a ter uma trégua até que o fracasso da conspiração de Babeuf elimine as últimas forças progressistas da cena. Esta análise tem o mérito de nos lembrar que a palavra revolução é, em si mesma, muito ambígua: de um lado, todas as revoluções são semelhantes na nova *espécie* de organização temporal que oferecem, nas súbitas irrupções da energia coletiva, em seu desenvolvimento inexorável "em direção da Esquerda". Mas o que esta genérica similaridade geralmente nos leva a esquecer é que a revolução burguesa não é realmente uma revolução completa no sentido moderno; de tal forma que não se pode tomar partido *pelos* revolucionários da Convenção sem contradição, sem confundir toda nossa leitura do passado. Que os jacobinos de 1793 foram heróicos, enquanto que os de 1848 foram mesquinhos, não deve nos deixar cegos para o fato de que *ambos* eram burgueses e aspiravam essencialmente à conquista do poder pela burguesia.

Essa é, eu penso, a mais grave objeção formal ao uso que Sartre faz (e ele não está sozinho nisso) da Revolução Francesa como paradigma. Basta pensar numa revolução socialista moderna para se concluir que aí toda a estrutura temporal do processo é completamente diferente. A verdadeira "revolução" é apenas um instante — a tomada de poder pelos bolcheviques, a entrada de Fidel em Havana

—, pois não é mais em termos de controle *político,* mas sim de transformação econômica total que os problemas esenciais são colocados: tal processo é uma história cujo começo e fim é mais difícil de determinar, mesmo porque se expressa não tanto em termos de personalidades num palanque revolucionário mas em termos de estatística de produção e empreendimentos coletivos. Sem dúvida, os protagonistas da Revolução Francesa também falavam da necessidade de "continuar a revolução" ou de "acabar a revolução", mas o que eles queriam dizer com isso era simplesmente a escolha definitiva de uma forma particular de governo e a elaboração de uma constituição. Ao passo que a continuação da revolução num país socialista tem a ver com uma transformação social e tecnológica, a qual não tem um fim previsível e à qual correspondem idéias tais como a de "revolução permanente" tanto no sentido de Trótski quanto no de Jefferson. Resta verificar, contudo, que forma narrativa ou historiográfica pode ser inventada para expressar a realidade desse novo modo de tempo revolucionário; e, nesse sentido, o modelo básico de grupos de Sartre — embora eu não pense que chegue a afetar seriamente o resultado de seu argumento —, corre o risco de desviar o leitor para uma supervalorização do momento da formação do grupo e para uma mística do apocalipse.

Uma vez que o grupo foi formado, a questão de seu desenvolvimento posterior não pode ser resolvida até que alguma descrição básica de seu ser tenha sido formulada. É aqui que a continuidade entre o Sartre de *O Ser e o Nada* e o da *Crítica* é mais notável, e insisto sobre esse ponto tanto porque é crucial, quanto porque muitos dos estudos sobre a *Crítica* parecem encobri-lo. Assim como o ser do indivíduo é, na realidade, uma ausência de ser, uma incapacidade de ser, de atingir alguma estabilidade última e definitiva e alguma plenitude ontológica, assim também o grupo é caracterizado não como uma substância ou um hiperorganismo, mas como um conjunto de indivíduos tentando, em vão, tornar-se uma substância, esforçando-se em busca de alguma condição hiperorgânica definitiva que jamais chegam a atingir. O grupo não é uma coletividade ou uma comunidade orgânica, mas um projeto comum: e o sentido formal desse projeto comum é *tornar-se* exatamente tal comunidade orgânica. Mas mesmo no caso do nós-objeto, o "ser" coletivo que reparti com meus companheiros foi aquele da minha materialidade, minha qualidade objetiva, e não o da minha subjetividade: uma alma universal, uma fusão de mentes e subjetividades é, claramente, uma noção contraditória e impossível. Assim, a experiência do grupo como a da consciência individual em *O Ser e o Nada*, é um fracasso

ontológico,[37] na medida em que se sacrifica em vão para tornar-se algo que não existe e não pode mais existir. Mas não podemos fazer uma avaliação dessa idéia de "fracasso" até que vejamos primeiro que forma concreta ela toma.

Já o juramento e o Terror eram tentativas implícitas da parte do próprio grupo para se preservar por dentro e prevenir um eventual colapso de volta à serialidade. Mas à medida que esse perigo aumenta, o grupo passa por uma transformação e por uma adaptação ainda mais decisivas. Prolonga sua vida como um grupo principalmente desenvolvendo uma organização, e é claro que a demarcação de responsabilidades separadas, a atribuição de tarefas de diferentes espécies, a divisão do trabalho, são, em última instância, incompatíveis com a democracia e igualdade totais dos terceiros alternantes. Onde, antes, qualquer um podia desempenhar qualquer papel, agora, pouco a pouco, na diferenciação dos papéis, a reciprocidade imediata dos terceiros entre si é substituída por uma reciprocidade mediada pela estrutura do grupo.

O termo é significativo, pois é neste ponto que Sartre levanta, em seu sistema, todo o problema da estrutura, particularmente como é formulada por Lévi-Strauss para estruturas supra-individuais lingüisticamente determinadas, tais como aquelas do parentesco nas tribos primitivas. Tais estruturas, que os seguidores de Lévi-Strauss tomam como o *objeto* de suas pesquisas, são submetidas por Sartre a uma análise fenomenológica que as revela como sendo uma espécie de ilusão ótica: são, na verdade, a ilusão ótica do observador, vendo o grupo não como práxis ou ação em curso mas como uma espécie de ser ou objeto constituído. São a hipóstase, ao longo de linhas sincrônicas, do que é, na realidade, um processo diacrônico.

Por outro lado, esses sistemas complexos que podem ser traçados em gráficos, essas leis de parentesco suscetíveis de serem reduzidas a uma linguagem matemática, são claramente não imaginários e correspondem a algum modo particular de ser do fenômeno social em questão. É precisamente porque o grupo fez-se a si mesmo inerte, deu-se uma estrutura material, interna e resistente, que esse seu aspecto é, por conseguinte, acessível à análise estatística e material. Estrutura não é uma característica eterna de todos os grupos, mas antes um fenômeno característico de um momento singular do desenvolvimento histórico de um grupo. É, nesse sentido, o reverso do prático-inerte: enquanto lá, o homem teve que se fazer inerte a fim de trabalhar os objetos que o cercam, perdendo-se como liberdade a fim

---

37. *O Ser e o Nada* não admite a possibilidade de um nós-objeto global porque, nesse ponto, não restaria nenhum terceiro de fora para levar a efeito o processo de objetificação através do olhar.

de preencher as exigências do objeto, aqui o grupo se confere, a partir de dentro, um ser objetivo, a fim de ser capaz de trabalhar sobre si mesmo. Assim, a estrutura torna o grupo não só capaz de autodeterminação, como também de auto-reparação, em sua persistência de ser, isto é, em sua renovada adaptação a situações cambiantes; mas, ao mesmo tempo, é claro, marca os limites implícitos últimos desse desenvolvimento e desse ajustamento.

Agora, com estrutura ou organização, o grupo torna-se ele mesmo um agrupamento de subgrupos e, em termos psicológicos, o problema de manter a unidade do grupo pode ser formulado como a dificuldade de fazer com que todo membro dos subgrupos especializados sinta seu lugar no todo e tome conhecimento do modo pelo qual suas talvez limitadas responsabilidades técnicas são, ao contrário, indispensáveis ao esforço do grupo e permanecem, como no grupo-em-fusão, um centro onipresente. Agora, aos poucos, a afiliação ao grupo vem a ser sentida não tanto de dentro como de fora; e aprendo minha afiliação através da serialidade circundante que me identifica como um membro do grupo e, conseqüentemente, como um símbolo para o grupo como um todo. Neste ponto, o relacionamento dos terceiros entre si torna-se mais distante e indireto: é claro, para eles, que o grupo não é mais transparente, não mais pura práxis, não mais imediatamente assimilável às suas próprias ações. O grupo veio a adquirir sua própria opacidade, sua própria inércia, e seus membros se sentem, ao mesmo tempo, tanto parte dele como externos a ele. Esta nova distância que Sartre chama de quase-soberania é nada mais do que a devolução do terceiro a seus componentes originais — ator *versus* observador. Mas o termo é escolhido para sublinhar o fato de que uma volta total à serialidade não se realizou: o soberano ainda permanece, em certo sentido, como membro do grupo (p. 589), embora seu relacionamento com o próprio grupo seja bastante diferente, por natureza, do relacionamento de pura manipulação e opressão que ele estabelece com a serialidade externa. Contudo, é próprio da história natural do grupo que, na medida em que a rotatividade dos terceiros torna-se mais lenta e que a instituição e a organização começam a adquirir existência, um único terceiro, finalmente encontre-se então em posição dominante na agora petrificada estrutura do grupo: nele, em sua unidade como um organismo humano, o grupo ainda tenta ver uma imagem de sua própria unidade orgânica (p. 595).

Neste ponto, é claro, o quadro de referência implícito foi deslocado da Revolução Francesa para o controle de Stálin sobre o aparato soviético; e, com esse desenvolvimento, a vida, a evolução vital do grupo, em termos práticos, cessou. Isto não é ainda uma dissolução na volta à serialidade, a qual poderia, na verdade, ser o próximo está-

gio na história do grupo, se se pudesse dizer que ele ainda tem uma: pois é importante lembrar que juntamente com o juramento e com o Terror, juntamente com estrutura e organização, a escolha de um soberano é algo que o grupo se atribui a si mesmo a fim de continuar existindo, a fim de, precisamente, afastar as cada vez mais insistentes forças de serialidade que atuam ao seu redor.

O que confunde a questão, talvez, é nossa tendência a pensar em termos da sociedade como um todo, como a maior unidade de estudo; e é importante lembrar que, para Sartre, o grupo não corresponde, e não pode nunca corresponder, à sociedade como um todo, ou à nação como tal (pp. 608-610). Assim, o conceito de uma sociedade ou uma nação é artificial e tende a mascarar a realidade da vida social como um complicado relacionamento de grupos e séries, no qual os grupos usam e manipulam, através de condicionantes externos, as várias séries deles dependentes (pp. 614, 621). A teoria de Sartre não é, por tudo isso, um retorno à microssociologia, ou a uma forma de nominalismo dos vários tipos de grupos. O resultado dialético desta recusa das categorias nacionais é, precisamente, lançar os problemas da formação de grupo sobre uma base universal, como é apropriado numa situação em que tanto o sistema de mercado quanto o movimento de liberação oposto a ele deixaram de ser nacionais e tornaram-se fenômenos internacionais.

Assim como na vida do organismo, na vida do grupo há uma irreversibilidade temporal: uma vez que tenha crescido rígido em suas estruturas, que se tenha atribuído um soberano, o grupo não pode nadar para trás no rio do tempo até o momento heróico de sua formação. Contudo, assim como os outros aspectos aparentemente pessimistas do pensamento de Sartre, que examinaremos ligeiramente, é importante extrair as corretas conseqüências práticas dessa situação antes de julgar a teoria imediatamente. É claro que esta tem algo a dizer-nos sobre reformas vindas de cima e sobre todas as tentativas para revivificar a práxis de grupo e para restaurar o sentimento revolucionário mais genuíno da hierarquia de cima para baixo. A burocacia, Sartre parece nos advertir, não pode se transformar numa unidade de guerrilha: o grupo ossificado não pode ser renovado, pode apenas ser *substituído* por um novo impulso de formação de grupo.

A relevância dessas análises torna-se evidente quando nós pensamos, por exemplo, na revolução cultural chinesa. O que possa ter parecido confuso nesse período de revolta social adquire agora a clareza de uma demonstração didática: uma tentativa deliberada, não para reviver a aparato de partido, mas para provocar uma nova e vigorosa onda de formação de grupo e de coesão revolucionária que possa tomar o lugar de grupos antigos, ossificados; uma tentativa de colocar a noção de revolução permanente em prática.

Outra confirmação da teoria de Sartre, mais próxima de nós, deve ser encontrada nos acontecimentos de maio de 1968 na França, quando o aparato oficial do Partido Comunista foi ultrapassado, tanto dentro quanto fora do partido, por um novo tipo de formação de grupo revolucionária. Mas é preciso sublinhar o fato de que as instituições de grupo existentes não são completamente sem função; pois elas são, como vimos, a inércia material, as sobras estruturais, quase matemáticas, daquilo que era inicialmente ação de grupo genuína, e, assim sendo, funcionam agora um pouco como lembranças. Assim, por exemplo, parece claro que foi o aparato do partido na França que, por sua própria existência, manteve viva a idéia de revolução — através de sua organização de células, de suas manifestações, dos vários tipos de educação e treinamento revolucionários, da disseminação da cultura marxista e da comemoração do passado histórico do movimento operário. O fato de que o novo momento revolucionário foi obrigado a se expressar estruturalmente na formação de novos grupos não significa que ele pudesse ter tido êxito ao fazer isso sem essa lembrança institucionalizada, sem esse recurso mnemônico, por assim dizer, que lhe assegurasse lugar nas páginas da história.

De forma mais geral, é claro que objeções ao "pessimismo" da *Crítica* apenas recapitulam, em linguagem diferente, aquelas levantadas contra *O Ser e o Nada* uns vinte anos antes: ambas as objeções visam, essencialmente, solapar a doutrina central da ausência de ser da consciência individual ou da consciência de grupos. Assim, a implicação da nova obra de Sartre pareceria estar em que, de certa maneira, a revolução deve sempre fracassar, desde que a inevitável perspectiva de grupos é a burocracia ou a ditadura stalinista, perda definitiva de espontaneidade em prol de formas rígidas. O sistema político de Sartre pareceria ser, portanto, derrotista.

O que essa crítica não consegue notar é que é precisamente a tendência antiorgânica da teoria de grupo de Sartre que a torna não aproveitável por místicas de grupos de direita, seja do povo, da nação, do exército, ou o que for. Pois os efeitos do hipnotismo e da mistificação de massa não pareceriam possíveis sem a ilusão firme de alguma comunhão orgânica à qual o indivíduo se entrega.

Quanto à noção de uma inevitável petrificação de grupos, acredito que o que é contestado aqui não é tal previsão em si, mas, na realidade, o próprio tempo. Pois, dizer que a consciência ou a vida humana é uma carência de ser, um vazio em busca de estase e plenitude, rumo ao próprio ser, é apenas dar uma definição do tempo. Assim, a descrição que Sartre faz do fracasso (*échec*) da ação do grupo, como a do fracasso das relações humanas individuais, deve ser entendida mais em termos ontológicos do que empíricos. Quando Sartre diz em *O Ser e o Nada* que o projeto de amar é um fracasso ontológico,

isso não significa que não há "realmente" essa coisa chamada amor, como experiência vivida, nem que o amor não pode durar, mas simplesmente que o amor como tal nunca consegue preencher a função ontológica que fixa para si mesmo, isto é, realizar alguma plenitude última, ou, em outras palavras, atingir o fim mesmo do próprio tempo. No nível dos grupos, portanto, a doutrina do fracasso ontológico põe ênfase na passagem do tempo, na mudança constante tanto no grupo quanto na situação, bem como na sucessão de gerações. Assim como em *O Ser e o Nada*, essa doutrina tem aqui uma função essencialmente ética: visa dissipar as ilusões de uma ética do ser e reconciliar-nos com nossa vida no tempo. No nível coletivo podemos ainda encontrar traços dessas ilusões em qualquer lugar, quando pensamos sobre o futuro em termos políticos ou econômicos: onde Marx viu a utopia como o começo da história genuína e, com desprezo, descreveu nossa própria "história" como "pré-história", muitos de nós tendemos, instintivamente, a pensar que se trata do ponto no qual a história pára. Esses são os remanescentes do idealismo, dos modos de pensamento da ilusão de ser, que o componente existencial da *Crítica* tenta, em sua severidade, dissipar.

IV

Antes de discutir a conclusão da *Crítica,* parece útil, portanto, parar e rever as posições éticas anteriores de Sartre, a fim de verificarmos em que medida a *Crítica* completa esse desenvolvimento anterior, e em que sentido se pode dizer que a obra posterior corresponde à *Ética* prometida na última página de *O Ser e o Nada* e nunca levada a cabo.

Na realidade, nunca houve um problema sobre a posição ética de *O Ser e o Nada*, onde o indivíduo isolado era considerado. A questão não era relativa à natureza da autenticidade como um estilo de vida individual ou modo de vida, mas sim de suas implicações para a coletividade, e as relações que o indivíduo mantém ou não consegue manter com outras pessoas.

Como já indicamos, o impulso ético de *O Ser e o Nada* aspirava dissipar a ilusão substancialista, a ilusão do ser possível, em todas as suas formas. Na medida em que é um instrumento de desmistificação, portanto, essa ética tomará tantas formas como a própria mistificação inicial. Assim, encontramos uma versão relativamente convencional dela mais no final da obra, onde o fracasso inevitável do ser fornece um padrão pelo qual as várias escolhas originais, os vários estilos de vida, podem ser julgados e ordenados num sistema hierár-

quico de avaliação. A mais primária, e mais básica, das escolhas originais serão aquelas que confundem ser e matéria, que tomam a matéria como um substitutivo para o ser, e almejam encontrar uma estabilidade final na posse ou no gozo de objetos materiais. É lógico, portanto, que acima dessas paixões possam ser alinhadas aquelas que envolvem uma crescente espiritualização de seu objeto, que concebem o ser em termos menos tangíveis e materiais: essa seria, por exemplo, a situação do escritor que tenta objetificar-se a si mesmo e realizar seu ser numa obra de arte que, como linguagem e como apelo ao outro, nada mais tem de material. Entretanto, ainda aqui a ilusão do ser está presente, pois o que dirige o projeto para adiante é o sentimento obscuro, instintivo e desarticulado de que ainda é possível, em certo sentido, alguém "realizar-se", quer dizer, objetificar-se na forma de um objeto para a consciência, de tal forma que uma pessoa possa ser, ao mesmo tempo, objeto e sujeito, o que vale dizer, o em-si-para-si ou Deus. Pareceria, portanto, haver espaço ainda para outra espécie de paixão de vida, que não aspirou à auto-objetificação ou a alguma forma final de estase, mas que confundiu sua própria liberdade com um fim e que, portanto, em qualquer das várias formas possíveis que pudesse tomar, pode ser descrita pelo termo geral de *jogo* no sentido de Schiller (e o termo é obviamente escolhido por sua ofensividade ao *esprit de sérieux*, como Sartre denomina o modo de consciência preso na ilusão do ser). Com o estado de jogo como um absoluto, então, alcançamos um ponto em que vislumbramos a possibilidade de alguma autenticidade livre, não-reificada, não mais atada aos mitos e ilusões do ser.[38]

Entretanto, a ética do jogo é, ao mesmo tempo, positiva e abstrata: o que é concreto é aquilo que impede sua realização. Autenticidade genuína e concreta deve, por conseguinte, ser definida em termos daquilo contra o que ela tem que lutar, mais do que como um tipo de ideal. Na verdade, tanto para Heidegger quanto para Sartre, a autenticidade é vista como uma forma posterior àquela inautenticidade que tem prioridade sobre ela e que constitui o modo primário de ser da vida humana. Autenticidade genuína é, portanto, não um estado (pensar assim seria cair, precisamente, nessa ilusão do ser que está em questão), mas sim algo precariamente tirado à força da inautenticidade, recuperado e reconquistado dela, e em perigo perpétuo de voltar à forma anterior (para Heidegger anonimato, para Sartre

38. É paradoxal que Marcuse, em sua convincente análise de *O Ser e o Nada* como a expressão histórica de uma sociedade alienada (*Kultur und Gesellschaft*, 2 vols. [Frankfurt, 1965], II, 49-84, e ver adiante, pp. 263-264), não consiga sublinhar a significação dessa ética de jogo, tão próxima da sua.

mauvaise foi). Por essa razão, poderíamos, eu penso, considerar a idéia de autenticidade como uma idéia *crítica*: pois não pode ser definida em si mesma mas apenas contra alguma situação preexistente e um estado de inautenticidade que ela é destinada a corrigir ou remover.

Somos levados, portanto, a explorar a idéia de autenticidade através de seu oposto. Assim, na medida em que a *mauvaise foi* destina-se a dar-me um sentimento de autojustificação e a ajudar-me a evitar essa realização de minha liberdade e solidão totais que é a angústia (*angoisse*), a experiência da autenticidade sempre terá lugar na angústia e sempre envolverá o sentido da injustificabilidade de minha própria existência — uma purificação da consciência que a despoja de todas as suas defesas e racionalizações e a deixa sem um passado do qual extrair auto-respeito, sem um futuro no qual depositar fé cega.

Mesmo assim, isso permanece como uma descrição relativamente psicológica ou formal da autenticidade (sua apreensão como uma *experiência*). A força peculiar da dramatização que Sartre imprime ao problema vem de seu sentimento instintivo para com a forma que a ilusão de ser assume para burguesia: a saber, *arrependimento* e *remorso*, ou talvez ainda mais do que arrependimento, o *temor* do arrependimento e do remorso. Isto funciona em duas direções: o remorso dissocia-me de meu próprio passado, de minhas próprias ações passadas, enquanto que o temor do remorso previne-me de dar qualquer passo comprometedor no futuro, do qual eu possa me arrepender. Esse complexo de medos tem uma versão positiva na noção de disponibilidade (*disponibilité*) na qual, na tentativa de manter-me livre para qualquer coisa que possa acontecer, eu acumulo meu presente como miserável, temendo desperdiçá-lo caso eu possa precisar dele no futuro. Imagens desse obstinado apego ao eu — esse terror ao simples pensamento de abandonar a privacidade e o espaço interior burgueses que são conhecidos como a *personalidade* — são familiares a todo leitor das obras de Sartre: Clitemnestra, e depois dela Electra, negando seus crimes (em *As moscas*); Mathieu (em *A Idade da Razão*) hesitando em fazer qualquer coisa que pudesse privá-lo de sua liberdade futura. Mas uma cena em *Peer Gynt* oferece, talvez, uma ainda mais notável dramatização dessa situação. Peer no reino dos gnomos, e prestes a adquirir luxo eterno através de seu casamento com a filha do rei dos gnomos, precisa preencher uma condição: que ele permita que sua face seja mutilada, de tal forma que fique tão feio como os próprios gnomos e não tenha vontade de voltar para a terra dos seres humanos no futuro. Peer fica horrorizado ao pensar em ser assim marcado para sempe, irreparavelmente; mas os heróis sartrianos genuínos são aqueles que, como Orestes, anseiam

pelo irreparável, o ato pelo qual eles se tornarão, de uma vez para sempre, homens marcados.

As moscas, é claro, termina nesse ponto e é, de qualquer forma, uma espécie de parábola. De fato, penso que esse é o momento em que se poderia invocar a noção de realismo desenvolvida por Lukács, bem como sustentar que a verdade de tal conceito ético pode ser medida pelo grau em que ele se realiza na obra de arte concreta, através das matérias-primas oferecidas pela realidade contemporânea. Assim, é a série de *Caminhos da Liberdade* que deve, em última instância, servir como chave para o que realmente quer dizer autenticidade.[39]

Mathieu é capaz de se livrar de seu eu porque já está distante dele: está cônscio de que está examinando de fora sua personalidade, sua liberdade. A partir daí está a um passo do abandono de tudo que não seja seu próprio presente no tempo, prestes a perceber que, a todo momento, está de acordo com sua liberdade. O que não é tão claro, contudo, é o papel da situação histórica nesse processo: mesmo nesse ponto pareceria que é por causa da guerra e da mobilização, porque ele já se tornou um número serial e uma estatística, que é tão fácil para Mathieu livrar-se de seu individualismo e do passado que se foi com ele.

O processo envolvido, uma espécie de purificação e desintoxicação que observamos em todas as obras de Sartre — em *As Moscas*, *O Diabo e o Bom Deus*, mesmo em *As Palavras* — pode ser descrito em termos psicológicos como a destruição do eu, ou em termos religiosos como a "aventura cruel e alongada do ateísmo".[40] Exige a extirpação sem remorso de toda forma de crença na transcendência, seja ela aberta ou disfarçada: da história (Brunet e Franz), dos valores externos (Mathieu), da posteridade (Sartre), do público (Kean), tanto como de Deus (Goetz). Mais tarde, no quarto volume não concluído, quando Mathieu entra para a Resistência, quando é torturado e morre, fica claro que sua autenticidade consiste nessa absoluta fidelidade ao presente e à situação imediata do presente, essa total negligência pelo futuro e por sua própria morte, nele iminente — o que veio a ser conhecido pelo termo *engagement* ou compromisso, que é, então, uma categoria ética muito antes de ser política.

Entretanto, mais uma vez, a ambigüidade histórica se apresenta, e podemos ressaltá-la mais claramente voltando à própria obra de arte

---

39. Qualquer análise da obra deve, daqui para a frente, tomar como base *La Force des Choses*, de Simone de Beauvoir (Paris, 1963), pp. 212-214, onde o fim projetado do quarto volume não concluído é mencionado pela primeira vez.

40. *Les Mots* (Paris, 1964), p. 210.

e à estética da situação-limite na qual é construída. É o mesmo dizer que sem a guerra Mathieu não poderia ter-se tornado autêntico, e dizer que, sem uma situação limite (isto é, situação que envolve morte) não se pode *dramatizar* a noção de autenticidade. É aqui, talvez, que Sartre está mais próximo de Heidegger, de cuja noção do ser-para-a-morte, de cuja mística da angústia da morte, Sartre não compartilha. Se a autenticidade depende da crise, em outras palavras então ela depende, em última instância, da própria história e das circunstâncias históricas contingentes. Com isso, a ética já se elimina e abre caminho para a perspectiva abertamente política da *Crítica*.

Entretanto, há ainda outro aspecto desse problema que explica a direção histórica que o pensamento de Sartre tomou mais tarde. Trata-se da qualidade privada que a autenticidade ainda parece ter nessa série de romances. Para colocar este dilema em sua forma mais precisa, podemos perguntar o que distingue a salvação de Mathieu, como é apresentada aqui com sua aceitação do tempo e da morte, de uma ética do fascismo heróico, com seu próprio culto da morte e da ação, da intensidade da experiência, com sua análoga aversão pela individualidade burguesa. Neste ponto, não são, obviamente, as simpatias políticas de Sartre que estão em questão, mas sim a adequação de sua fórmula ética como tal: há algo construído nessa fórmula que, necessariamente, implica um modo particular de ser com outros e uma simpatia pelos oprimidos mais do que pelos grupos opressores?

A única solução que Sartre parece ter divisado durante este período[41] é a clássica solução kantiana: não posso conceber minha própria liberdade a não ser que conceba a dos outros; não posso tomar minha própria liberdade como um fim, a não ser que eu tome, da mesma forma, a dos outros. Essa posição causa desapontamento, não porque seja falsa, mas porque é a-histórica, baseada num julgamento de fora e de cima, mais do que nas condições internas da própria situação concreta.

O novo avanço na ética de Sartre segue-se à elaboração de sua idéia do *imaginário*[42] (*imaginaire*), sendo contemporâneo do que tem sido chamada sua conversão política (isto é, quando escreve *Les Communistes et la paix*). Representa uma reversão e uma interiorização radicais da posição kantiana descrita acima: agora, no lugar da recomendação abstrata de que a atitude em relação aos outros deve ser

41. Para expressões provisórias dessa solução, ver: Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambigüité* (Paris, 1947); Francis Jeanson, *Le problème morale et la pensée de Sartre* (Paris, 1947); e *L'Existentialisme est un humanisme* (Paris, 1946) do próprio Sartre (obra mais tarde repudiada).

42. Ver a secção II de meu "Three Methods", em *Modern French Criticism, op. cit.*

a mesma da que se mantém em relação ao eu, mostra-se que, num sentido psicológico, é a atitude para com o eu que condiciona nossas atitudes para com as outras pessoas. Assim, a má fé de Goetz (em *O Diabo e o Bom Deus*), sua desvairada tentativa de justificar a própria existência, seja através do mal no absoluto (ele será um criminoso maior, um monstro maior do que qualquer outro) ou através do bem no absoluto (ele será mais sagrado, mais santo, mais humilde do que qualquer outro), revela-se estar de acordo com a defesa do *privilégio*, tanto no nível psicológico quanto no sócio-econômico. Sua conversão final à humanidade, sua última "morte para o eu", envolvem, assim, um abandono do clamor especial do ego. O novo anonimato e a nova impessoalidade psicológicos que ele ganha desse modo permitem-lhe não apenas amar pela primeira vez, como também aceitar, pela primeira vez, sua própria posição como "um homem completo, feito de todos os outros e tendo o mesmo valor que qualquer um deles, mas não melhor que nenhum deles" (para retomar a linguagem que encerra *As Palavras*, tal como ela descreve o próprio desenvolvimento de Sartre). Este novo conceito de uma identificação interior e psicológica entre a autojustificação e os privilégios especiais, entre a *mauvaise foi* e o privilégio em geral, é o instrumento intelectual através do qual Sartre converte seu sistema ético anterior numa política ou numa teoria da história. Não pode haver, portanto, uma autenticidade fascista: pois o ponto de vista fascista sempre envolve a defesa de alguma forma de privilégio, e é o sinal de que algum sombrio canto da alma ainda se apega a seus próprios sentimentos injustificáveis de *status* e de superioridade inata.

O passo final do argumento é relativamente empírico: o que garante a continuidade entre a disposição psicológica e a verdadeira escolha política? Alguém pode, presumivelmente, renunciar ao privilégio e ainda ficar incerto quanto à exata composição daqueles grupos defensores do privilégio, aos quais ele está, então, fadado a ser hostil. Em termos estéticos, podemos, mais uma vez, dizer que *O Diabo e o Bom Deus* é representação histórica simplificada, e que um modelo que articula camponeses, nobres e burgueses em conflito está longe de ter a complexidade estatística da política do mundo moderno (para começar, oferece uma situação pré-capitalista). É neste ponto que a *Crítica* toma seu lugar na elaboração da solução do problema.

V

"...je vouai à la bourgeoisie une haine qui ne finira qu'avec moi."

—"Merleau-Ponty vivant"

A parte final da *Crítica* é dedicada a uma longa análise histórica e fenomenológica dos estilos de vida e mentalidade tanto do trabalhador (e do colonizado) quanto do burguês, tal como se formaram ao longo do século XIX e no início do século XX.[43] É aqui, portanto, que nós saímos das estruturas abstratas da ação isolada de indivíduos e de grupos, estudada nas primeiras quinhentas páginas do livro, e entramos no "nível do concreto, o lugar da própria história" (p. 62). Essa reemergência é um fato de nossa leitura, bem como uma conclusão significativa que damos ao argumento: porque anula quaisquer objeções que possam ter sido feitas aos capítulos precedentes, com base em sua abstração, e confirma a presença de estruturas anteriores no interior dessa densa realidade existencial que reconhecemos como a história mesma. Na verdade, esta conclusão do livro — que muitos leitores talvez estejam fatigados demais para atingir ou, pelo menos, para considerar com o alerta intelectual que possam ter dedicado aos capítulos precedentes — é tão indispensável à compreensão da posição de Sartre, quanto o fim de um romance que alguém devia (num mundo ideal) ler de uma só sentada. Porque é neste ponto, com um prodigioso giro da engrenagem dialética, no qual a quantidade se transforma em qualidade, que as impressões anteriores, autocontraditórias, de revisionismo e stalinismo, são completamente canceladas e substituídas pela primeira escritura genuinamente política na *Crítica*, a qual, com sua paixão, intransigência e ligação ao fato vivido, equipara o Sartre, já familiar a nós, de *Les Communistes et la paix* ao dos artigos políticos de *Les Temps Modernes.*

Pois os grupos ideais, que temos considerado até agora são tão abstratos como os indivíduos isolados com os quais começamos ("há idílios revolucionários no grupo, que são a contraparte revolucionária de uma robisonada" (p. 643)). Contudo, quando atingimos a realidade concreta da classe social como tal, verificamos que é um complexo de estruturas seriais e de grupo: por um lado, a classe é serial, tanto na medida em que não pode nunca ser completamente transformada num grupo, quanto no sentido de que ela se origina como uma estrutura serial: "é qualificada e determinada pelas exigências do

43. Essas páginas completam a análise do "malthusianismo" francês, iniciada em *Les Communistes et la paix.*

prático-inerte: a primeira e negativa relação do trabalhador com a máquina (não propriedade), a mistificação do contrato e trabalho livres tornando-se uma força hostil ao *próprio trabalhador*, a começar pelo sistema salarial e pelo processo capitalista — todas essas coisas são realizadas no contexto da dispersão serial e da reciprocidade antagônica no mercado de trabalho" (p. 644). A afiliação de classe, em outras palavras, é definida como uma relação particular a um modo particular e determinado de produção econômica; e nesse sentido, o que Sartre descreve como serialidade é o que Marx chama de condicionamento (rapidamente, examinaremos as possíveis diferenças entre esses dois modelos). De um ponto de vista diferente, contudo, a "classe toda está presente no grupo organizado que passa a existir dentro dela, e sua serialidade coletiva é, como uma limitação, o ser inorgânico de sua comunidade prática" (p. 644): de tal forma que o grupo pode, pelo menos simbolicamente, realizar a união da classe inteira em sua ação.

Assim, a condição de uma classe já é dada na estrutura do prático-inerte (sistema de fábrica, maquinário, salários, modo de distribuição, índice de desenvolvimento industrial) num dado momento. Mas essa serialidade inerte, impotente, é, como já vimos, primeiro galvanizada na formação do grupo pela presença do perigo externo, pela ameaça de um inimigo comum que, nesse contexto, não é outro senão a própria burguesia, o proprietário. Esse perigo é real pois a burguesia teme a massa de trabalhadores e reage, preventivamente, ao que é percebido como sendo uma ameaça da classe trabalhadora: não apenas economicamente — no rebaixamento dos salários para assegurar lucros, no fechamento das fábricas durante os períodos de superprodução e no fomento de formas úteis de desemprego —, mas também abertamente e de forma política. O primeiro exemplo dessa luta política preventiva é ainda aquele clássico: a repressão e massacre deliberados dos trabalhadores em junho de 1848, depois que o sucesso da revolução burguesa foi assegurado e a agitação da classe trabalhadora para conseguir emprego garantido tornou-se um impedimento ao desenvolvimento dos negócios.

Esse crime inicial, essa violência fundante, como poderíamos chamá-la, tem graves conseqüências também para a formação do caráter da burguesia; e é neste ponto que a dimensão da história genuína — a sucessão de gerações, a mudança e o desenvolvimento dialéticos de um momento para outro —, começa a aparecer. Porque, como o operário, o dono da fábrica emerge num mundo cujas condições externas já são dadas, numa situação fixada previamente (mesmo que a resposta àquela situação seja inventada livremente), sendo que os atos e os estilos de vida da geração anterior são precisamente uma parte da situação básica enfrentada por seus sucessores. Assim, uma

parte essencial da herança da burguesia, de geração a geração, é o seu próprio passado de violência, o que vale dizer, a violência praticada pelos seus pais e avós, e é isso que, numa parte anterior, chamamos de culpa do sangue. Esta não é uma idéia teológica mas sim dialética: a geração de 1848 dizima os trabalhadores, os trabalhadores se lembram e passam a memória para seus filhos. A nova geração de donos de fábricas deve agora enfrentar uma classe trabalhadora rancorosa, ressentida e desconfiada que tem uma idéia formada *a priori* sobre eles. Dessa forma, o ato, uma vez cometido, passa a integrar a estrutura do próprio mundo, deixa seus traços como legislação repressiva, de um lado, e com profunda suspeita, de outro, e volta a se confrontar com a segunda e terceira gerações como uma situação *objetiva* à qual não são livres para *não* reagir.

Não importa quão refinadas essas últimas gerações se tornaram, pois que elas devem sua nova fineza e sofisticação tanto ao ato de violência passada e seus frutos, quanto à sofisticação crescente do aparato repressivo. Podemos dizer que elas interiorizam a violência anterior sob a forma de um juramento implícito de fidelidade à sua classe e, assim, assumiram a responsabilidade pelas ações de seus predecessores. Esta responsabilidade não deve ser entendida como um fato marginal que envolve as novas camadas burguesas, mas como uma coisa total, uma escolha básica, o temor-chave, em torno do qual tudo o mais em seu estilo de vida pessoal é organizado.

É neste ponto que encontramos algumas das mais características análises de Sartre, tal como a passagem seguinte sobre a "distinção" burguesa (um homem distinto, grande *fineza* nos hábitos de comer, etc.): "O homem distinto é o resultado da *seleção* (da parte de seus superiores): ele é o indivíduo superior recrutado pela cooptação da classe (ou mantido em sua classe por reconhecimento permanente). Mas ele não é nato (mesmo que ele seja, de fato, um burguês e o filho de um burguês). Pois natureza e sangue conferem seus privilégios à aristocracia. Mas no mundo 'democrático' do capitalismo, é a natureza que representa universalidade, com a resultante de que, *à primeira vista*, o trabalhador é um homem exatamente igual ao burguês. Distinção é uma antinatureza: o burguês é *distinto* pelo fato de que suprimiu necessidades em si mesmo. De fato, ele realmente as suprime, tanto por satisfazê-las, de um lado, quanto por escondê-las, de outro (ocasionalmente exibindo um certo ascetismo): mantém a ditadura sobre o corpo em nome de uma ausência de necessidade; ou, em outras palavras, uma ditadura da cultura sobre a natureza. Seu modo de vestir é um cerceamento (colete, colarinho duro, frente de camisa engomada, cartola, etc.); ele chama a atenção para sua própria *sobriedade* (as moças comem antes da hora quando são convidadas a jantar, a fim de jejuar publicamente), sua esposa não esconde sua

frigidez. Esta violência exercida permanentemente sobre o corpo (seja real ou um fingimento dependendo dos casos, o importante é que é pública) procura esmagá-lo e negá-lo, na medida em que ele (o corpo) é universalidade, na medida em que, em outras palavras, através das leis biológicas que controlam seu desenvolvimento e, acima de tudo, pelas necessidades que o caracterizam, ele é a presença do oprimido em pessoa dentro do opressor" (p. 717).

Visto que a *Crítica* começou com uma definição do homem como *necessidade*, essa passagem forma uma espécie de clímax temático. É também a forma última e definitiva tomada pelo método da psicanálise existencial tal como é desenvolvida desde *O Ser e o Nada* até o estudo sobre Flaubert. Esse método visava mostrar como tudo na vida, não importa quão aparentemente especializado e não relacionado (gestos, gostos, opiniões, habilidades), era a manifestação simbólica de uma única escolha básica de ser, e era parte de uma única totalidade. Agora Sartre mostra-nos que a situação primária contra a qual essa escolha é uma reação, é a própria luta de classes. Assim, *tudo* no caráter do burguês, sua escolha original — mesmo que ela pareça expressar-se em sua "vida privada" —, não é senão uma representação disfarçada de sua participação na luta histórica, na qual ele está envolvido com a classe trabalhadora. Nesse sentido, não há nada mais que não seja político, nenhum alívio da história — e isto não apenas sincronicamente mas também diacronicamente. Não há tampouco, alívio do passado como luta de classes, e é precisamente no contexto dessa luta mesma que a própria necessidade de alívio, de mistificação, de ilusão do privado e do pessoal, o não-político e o não-histórico, podem ser entendidos como um projeto: é, na verdade, o equivalente daqueles cochilos e momentos de esquecimento tão dolorosamente ausentes em *Entre Quatro Paredes.*

Penso que agora se torna claro o modo pelo qual a *Crítica* visa resolver os dois problemas históricos básicos que ela se colocou a si mesma: a responsabilidade do indivíduo em relação aos eventos coletivos sobre os quais ele não tem controle, e a maneira pela qual os acidentes materiais e contingentes da história adquirem uma espécie de significado (sem o que a própria história se torna acidental e contingente).

O primeiro problema está relacionado à clássica oposição entre liberdade e necessidade; e desde que as idéias são melhor localizadas e definidas em relação a seus opostos, vale a pena lembrar que o oposto da liberdade em *O Ser e o Nada* não era nem a necessidade nem a coação mas sim o *determinismo.* Portanto, liberdade é positivamente definida não como poder supremo nem como ausência de obstáculos, mas sim como responsabilidade. O elemento paradoxal da noção de liberdade de Sartre é, precisamente, a maneira pela qual

somos responsáveis por tudo o que nos acontece (mesmo através da necessidade ou coação), na medida em que *não* somos livres para *não* reagir ao destino em questão. A dimensão diacrônica ou histórica em que essa noção é colocada na *Crítica*, transforma-a na noção mais familiar da responsabilidade ou cumplicidade política total. O fato de eu não tomar as decisões básicas, de modo algum me livra da responsabilidade por elas: abstenção é consentimento, no sentido de ser parte da solução ou ser parte do problema. E é por causa da continuidade da luta de classes através das várias gerações que todos podem ser vistos reagindo a uma única situação, a um único "problema".

Já tratamos da maneira pela qual os homens, pelo simples fato de suas necessidades e de seu trabalho, humanizam o mundo material e inerte que os cerca e revestem-no de um significado humano, bem como das possibilidades destrutivas da contrafinalidade. Agora, na medida em que começamos a perceber que feição toma essa história relativamente tecnológica quando é traduzida em termos de antagonismo de classe, é o momento correto, talvez, de confrontarmos esta última descrição do sistema sartriano com a visão apresentada pelo marxismo ortodoxo. Reservarei o problema todo da relação entre idealismo e materialismo para um capítulo conclusivo: aqui compararemos as posições dos dois modelos com relação ao papel determinante do econômico na história.

Não pode haver dúvida de que ambos nos ofereçam descrições da história que, se não são incompatíveis, são, pelo menos, bastante diferentes entre si. A descrição marxista clássica mostra a história como um desenvolvimento e um desdobramento, relativamente autônomos, das próprias instituições econômicas, um desenvolvimento que é, obviamente, não linear ou orgânico, mas sim ligado estreitamente à elaboração das contradições internas e à criação, a partir do próprio sistema, dos problemas sempre novos que ele terá que enfrentar e ao qual será instado a se adaptar: a emergência do capitalismo a partir do comércio esporádico da Idade Média, os servos desapropriados e impelidos para as cidades, adicionando sua força vital e seu poder de trabalho à acumulação primitiva de capital realizada por mercadores e empresários, através de cujas paixões individuais, através de cuja ganância e economia, a história opera como se por um ardil, fazendo deles os instrumentos de seu autodesenvolvimento.

Na *Crítica*, por outro lado — embora não se coloque em questão a descrição linear acima como um balanço dos fatos — a descrição da história vivida que emerge nos impressiona como sendo muito mais marcadamente cíclica: uma espécie de alternância entre momentos da formação do grupo e momentos da decadência do grupo, uma recorrência quase viconiana dos estágios fixos da serialidade, do grupo-em-fusão, da institucionalização, e a queda final na própria serialidade.

Mas, na verdade, podemos entender a diferença de ênfase inerente a esses modelos, vendo o modelo marxista como relativamente mais diacrônico, no modo pelo qual avalia cada momento em relação à sua posição na curva do desenvolvimento capitalista, durante um longo período; ao passo que a análise sartriana é mais sincrônica na maneira pela qual permite que qualquer momento dado seja resolvido na realidade viva da luta de classes.

É, talvez, nesse contexto que o problema inquietante da teoria do reflexo da ideologia é melhor colocado: pois a própria noção de um reflexo pressupõe uma separação preliminar entre os dois fenômenos que refletem um ao outro. Quando esses fenômenos são diacrônicos por natureza e se expandem por um longo período de tempo, o reflexo é quase imperceptivelmente traduzido em simples paralelismo. Assim, o desenvolvimento do caráter do burguês (de suas primeiras origens protestantes às diferentes espécies nacionais modernas) forma uma espécie de paralelo geral ao desenvolvimento da economia, e este paralelismo permite abrigar quaisquer atrasos incidentais de tempo ou desenvolvimentos prematuros incidentais, quaisquer assimetrias e irregularidades entre os sistemas que provem ter estado empiricamente presentes. "Quanto mais a esfera particular que estamos investigando é removida da esfera econômica e se aproxima daquela da pura ideologia abstrata, tanto mais poderemos encontrá-la apresentando acidentes em seu desenvolvimento, tanto mais sua curva se moverá em ziguezague. Mas se marcarmos o eixo médio da curva, verificaremos que esse eixo se moverá cada vez mais quase paralelo ao eixo do desenvolvimento econômico, quanto mais longo for o período considerado e quanto mais abrangente for o campo em questão."[44]

Agora, sempre que Sartre trata da relação do caráter ou da ideologia com um dado momento do desenvolvimento histórico, suas análises não são incompatíveis com o modelo acima. Assim, ao descrever a evolução das organizações das classes trabalhadoras, ele mostra como o tipo de máquina usada (no caso particular estudado, a "máquina universal", como o torno mecânico) e a organização econômica à qual corresponde, pré-seleciona um proletariado dividido em trabalho especializado e não especializado; de tal forma que a característica anarco-sindicalista desse período é, na verdade, a ideologia de um proletariado especializado e, como tal, é uma idéia latente na própria máquina, o "pensamento da máquina" que se modifica quando ela se modifica, nos últimos anos do século dezenove (pp. 292-297).

Paradoxalmente, contudo, é o modelo diacrônico marxista que prova ser sincrônico na análise de qualquer dado momento, enquanto que

---

44. Engels para Heinz Starkenburg, 25 de janeiro de 1894 (*Basic Writings*, ed. Feuer, p. 412).

é o modelo sartriano, relativamente mais sincrônico, que articula tais momentos em etapas diacrônicas. Assim, enquanto que para o marxismo clássico tal formação ideológica é a determinação de um condicionamento pelo modo de produção, um reflexo deste (em outras palavras, onde a superestrutura e a infra-estrutura são, de algum modo, simplesmente unidades correspondentes do mesmo fenômeno), para Sartre a primeira deve ser vista como uma reação à situação que o último constitui. A base econômica é, portanto, a matéria inerte que é transformada pela ação humana e que, no ato da transformação, deixa seus traços no interior do novo ato como uma espécie de estrutura inerte ou esqueleto; em outros termos, ela pode ser vista como o passado (*passé*) ultrapassado (*dépassé*) pelo ato do agente histórico. O modelo sartriano é, portanto, mais próximo do modelo hegeliano original de um dado que é tanto negado quanto subsumido (*aufgehoben*) ou preservado: e esta rearticulação do modelo do reflexo em dois momentos consecutivos — na situação e na reação livremente inventada — dá um conteúdo mais realista à idéia da própria alienação, como algo que as circunstâncias nos forçam a *fazer para nós mesmos*, e isso sem que o saibamos claramente. Este é o espírito de uma hoje clássica passagem da *Crítica*: "No primitivo período das máquinas semi-automáticas, entrevistas mostraram que as moças envolvidas nesse trabalho especializado entravam em devaneios especificamente sexuais enquanto trabalhavam, recordavam seus quartos suas camas, a noite, os detalhes mais privados do casal em sua solidão. Mas, na realidade, era a máquina que sonhava através delas com a experiência erótica: pois o tipo de atenção requerida nessa espécie particular de trabalho não permitia nem a distração completa (pensar inteiramente em alguma outra coisa), nem a concentração completa (pensar interfere na operação física); a máquina, então exige do ser humano e cria nele um semi-automatismo invertido a fim de se completar: uma mistura explosiva de vigilância inconsciente; a mente fica absorvida sem ser usada, envolvida numa espécie de controle *lateral*, enquanto o corpo funciona 'mecanicamente' sob uma espécie de *surveillance*. A vida consciente transborda da tarefa que lhe foi destinada: tem que viver esses minutos de distração artificial, um por um; tem que vivê-los num nível inferior de concentração, recusando toda atenção ao detalhe assim como a qualquer pensamento sistemático genuíno, a fim de não interferir no mecanismo de controle lateral, a fim de não atrasar a operação; assim, um abandono à passividade é uma reação apropriada: em situações análogas, os homens não apresentam a mesma tendência ao devaneio sexual; mas eles são o 'primeiro sexo', o sexo ativo: se eles pensassem sobre a *possessão*, seu trabalho sofreria, e inversamente seu trabalho, absorvendo sua atividade total, não deixa espaço para a sexualidade: a

moça operária, contudo, sonha com a *entrega sexual* porque a máquina exige que ela viva sua vida consciente passivamente, a fim de manter um estado de alerta flexível e preventivo, sem permitir que este se torne pensamento ativo... A verdade é que, através da tentativa de *fugir* à sua situação, a moça operária encontrou um modo indireto de tornar-se o que ela já é: o vago sentimento de desejo que ela mantém — e que é limitado pela operação incessante da máquina de seu próprio corpo — é um meio de impedir que o pensamento se forme de novo, um meio de deter a consciência, absorvendo-a no corpo, embora mantendo-a disponível. Ela está consciente disso? Sim e não: sem dúvida, ela procura preencher o enfado vazio causado pela máquina especializada; mas, *ao mesmo tempo*, ela tenta manter sua mente dentro dos limites permitidos pela operação, pela tarefa objetiva: a cúmplice, a despeito de si mesma, dos contramestres que fixaram as normas e as quotas de produção previamente. Assim, a mais profunda interioridade torna-se um meio de se realizar como exterioridade total" (pp. 290-291).

O modelo sartriano também oferece um modo de relacionamento com o passado diferente da descrição marxista clássica, que vê a história como uma série relativamente objetiva de eventos. Para Sartre, como já mostramos, cada geração reinterioriza o passado, assume responsabilidade por ele e, assim fazendo, também o recria, num certo sentido. Assim, o modelo sartriano, sincrônico como é, é capaz de conter todo o passado em si mesmo (aquele passado de violência, interiorizado tanto pela burguesia quanto pelo proletariado, e ainda em operação virulenta no presente), ao passo que o modelo marxista é aquele de uma sucessão relativamente externa.

Todo modelo tem seus limites e produz um tipo de distorção característico a ele; e pareceria claro que o marxismo clássico ou ortodoxo que estamos descrevendo aqui (desenvolvido não tanto pelo próprio Marx como por Engels e escritores posteriores), com sua ênfase na primazia do econômico, tem a desvantagem de chamar a atenção para a separação e desenvolvimento relativamente autônomo de cada classe, mais do que para a constante interação entre elas na forma de luta de classes. Não é apenas, e nem mesmo, uma questão de determinismo: porque se se considera cada uma dessas teorias como um modelo, a noção de que o fator econômico é determinante parece menos importante do que a descrição da evolução autônoma de cada classe, como sugere o paralelismo com a evolução econômica. A insistência na primazia do econômico sobre o puramente humano é uma distorção, não porque priva o ator humano individual, ou mesmo a classe individual, de sua liberdade e eficiência, mas sim porque abstrai e destrói a forma concreta básica que a ação humana adquire na história, a saber, a luta *entre* classes. E é isto que a maior parte das

discussões sobre o papel da ação humana na história deixa de lado: *aquilo sobre o que* os homens agem, ou em outras palavras, *outros* homens e *outras* classes. Sartre sublinha isso agudamente em sua discussão sobre o economicismo de Engels: "Se as duas classes são, em si mesmas, o inerte — ou mesmo o prático-inerte — produto do desenvolvimento econômico, se ambas têm sido igualmente forjadas pelas transformações no modo de produção, a classe exploradora mantendo seu estatuto próprio na passividade, como uma lei constitucional, e a fraqueza do rico refletindo a do pobre, então a luta desaparece: ambas as serialidades são puramente inertes, as contradições no sistema revelam-se através delas, isto é, através de cada uma delas, num estado de alteridade em relação a si mesma. Essa forma de oposição entre capitalistas e trabalhadores assalariados não merece o nome de *luta* mais do que aquela do postigo da janela batendo contra a parede" (p. 669).

E é certo que, em oposição a Engels, Sartre almeja substituir a "primazia" do econômico pela da práxis e da luta de classes. Deseja, diz-nos em vários pontos, "colocar a história no lugar das interpretações sociológicas e econômicas, ou, em termos mais gerais, no lugar de todos os determinismos" (p. 687); "a sociologia e a economia devem ser dissolvidas, de volta à *história mesma*" (pp. 673-674). Somos tentados a retomar aquelas velhas controvérsias, através das quais um Sartre anterior era acusado de tentar inventar um terceiro modo entre o Oriente (em termos presentes, economicismo) e o Ocidente (agora, sociologia americana e estruturalismo francês). Na realidade, entretanto, essa operação é mais apropriadamente comparável àquela empreendida pelo próprio Marx, quando ele dissolveu a filosofia na economia. Pois surpreende-me que o "fim da filosofia", proclamado por Marx, tenha sido sempre mal compreendido, seja com a noção de que a filosofia, em sua própria natureza, é idealista e deve ser substituída pelo materialismo, ou com a idéia de que a filosofia, como disciplina especializada e modo de pesquisa, devia ser substituída por outra disciplina especializada, na forma de economia ou ciência social, num sentido mais geral. Ao contrário, parece-me que almejando dissolver a filosofia, Marx tencionava atacar a própria categoria da disciplina especializada como tal e recuperar a unidade do conhecimento. Ao rejeitar a filosofia, ele aspirava substituir o abstrato, em suas variadas formas, pelo concreto, pela própria história — e, nesse estágio do pensamento do século XIX, a descoberta da economia era a *mesma coisa* que a descoberta da história concreta. Na época de Sartre, em que a economia tornou-se ela mesma uma abstração e um modo de especialização, um retorno ao concreto na história está fadado a envolver uma dissolução parcial do econômico tanto quanto de outras disciplinas abstratas; e ironicamente, foi o próprio Engels, o pai do economicismo, que, em sua

idade avançada, tornou-se cada vez mais apreensivo a respeito do isolamento do fator econômico, praticado por alguns de seus seguidores. (É importante acrescentar, contudo, que Sartre pressupõe a existência do econômico e da pesquisa econômica como algo que deve ser dissolvido: em outras palavras, seu método, como mostramos antes, é secundário mais do que primário, uma "ideologia" no sentido especial que Sartre deu a essa palavra.)

Na realidade, as duas tendências que estivemos descrevendo não são senão sinais e sintomas de uma profunda ambivalência no marxismo, no pensamento do próprio Marx, ou, mais precisamente ainda, na realidade histórica que Marx estudou e analisou. O conceito de "fetichismo" é uma tentativa de fixar essa realidade ambivalente — onde as coisas se comportam como pessoas e as pessoas como coisas, de forma tangível diante de nossos olhos —, descrita da seguinte forma numa famosa página de *Das Kapital*: "Uma mercadoria é uma coisa misteriosa, simplesmente porque nela o caráter social do trabalho dos homens aparece-lhes como um caráter objetivo estampado no produto do trabalho; porque a relação dos produtores com a soma total de seu próprio trabalho lhes é apresentada como uma relação social que existe não entre eles mesmos, mas entre os produtos de seu trabalho. Isto porque os produtos do trabalho tornam-se mercadorias, coisas sociais cujas qualidades são, ao mesmo tempo, perceptíveis e imperceptíveis pelos sentidos. Da mesma forma, a luz de um objeto é percebida por nós não como a excitação subjetiva de nosso nervo ótico, mas como a forma objetiva de algo que está fora do próprio olho. Mas, no ato de ver há, de qualquer maneira, uma passagem real da luz de uma coisa para outra, de um objeto exterior para o olho. Há uma relação física entre coisas físicas. Mas é diferente com as mercadorias. Aí, a existência de coisas *qua* mercadorias, e a relação de valor entre os produtos do trabalho, que os estampa como mercadorias, não têm conexão nenhuma com suas propriedades físicas e com as relações materiais que surgem delas. Aí há uma relação social definida entre homens, a qual assume, a seus olhos, a forma fantástica de uma relação entre coisas. Portanto, a fim de encontrar uma analogia, precisamos recorrer às regiões envoltas em névoa do mundo religioso. Nesse mundo, as produções do cérebro humano aparecem como seres independentes dotados de vida, e ambos entram em relação entre si e com a raça humana. Assim ocorre no mundo das mercadorias com os produtos das mãos dos homens. A isso chamo Fetichismo, que se vincula aos produtos do trabalho, tão logo estes sejam produzidos como mercadorias, e que é, portanto, inseparável da produção de mercadorias".[45]

45. Karl Marx, *Capital*, trad. S. Moore e E. Aveling (New York, 1906), p. 83.

O resultado dessa percepção básica da estrutura do mundo moderno é que este último fica resolvido numa aparência e numa realidade subjacente. A aparência é aquela das mercadorias e da cadeia "objetiva" de relações que elas mantêm umas com as outras e que, em última instância, incluem em si mesmas todo o sistema legal e de propriedade, tanto quanto os modos econômicos de distribuição e produção: contudo, paradoxalmente, essa ilusão de objetividade forma a verdadeira textura existencial de nossas vidas, que são caracterizadas pela *fé* nessa aparência reificada (fetichismo é uma forma de crença) e que são totalmente absorvidas pela aquisição e consumo de mercadorias em geral. A realidade da vida social, por outro lado, reside no próprio processo de trabalho, na transparência do trabalho e da ação humana que é, em última instância, responsável tanto pelas mercadorias produzidas quanto pelo próprio modo social no qual as mercadorias formam a principal categoria de produção. Mas em nossa sociedade, essa verdade da vida social é escondida e pode ser tornada visível apenas mediatamente, através da análise crítica; e parece claro que apenas numa sociedade organizada mais racionalmente, os objetos e relações de produção se tornariam mais uma vez transparentes, a ilusão de reificação dissolvendo-se na realidade da ação humana: "as relações sociais dos produtores individuais, tanto em relação a seu trabalho quanto aos produtos deste, [seriam] nesse caso perfeitamente simples e inteligíveis, e isso em relação não apenas à produção mas também à distribuição".[46]

Isso quer dizer que o marxismo, devido à realidade peculiar de seu objeto de estudo, tem à sua disposição duas linguagens alternativas (ou códigos, para usarmos a terminologia estruturalista) através das quais qualquer fenômeno pode ser descrito. Assim, a história pode ser escrita subjetivamente, como a história da luta de classes, ou objetivamente, como o desenvolvimento dos modos de produção econômica e sua evolução a partir de suas próprias contradições internas: essas duas fórmulas são a mesma, e qualquer afirmação feita numa delas pode, sem perda de significado, ser traduzida para a outra. A noção de *classe* é problemática precisamente porque é a mediadora entre esses dois sistemas notacionais diferentes; porque classe é população articulada de acordo com a função econômica, mas é isso também que nos permite traduzir dados sobre maquinaria e operações de produção em termos humanos e interpessoais.

Agora torna-se claro em que sentido a *Crítica*, tão diferente das descrições marxistas tradicionais, é, não obstante, profundamente coe-

46. *Capital*, p. 91.

rente com o modelo de sociedade proposto por Marx em *Das Kapital*: é simplesmente o reverso desse modelo, e onde o marxismo, por várias razões, tem preferido o segundo de seus dois possíveis códigos, o econômico, Sartre escolheu expor o complexo inteiro de relações reificadas em termos dessa primeira e básica realidade da ação humana e das relações humanas. Isso explica, para começar, a discrepância aparente entre o desenvolvimento histórico linear e o desenvolvimento mais cíclico implícito na teoria de grupos. É mais fácil escrever uma história da matéria do que da consciência, e as mudanças no tipo de mercadorias produzidas e nos sistemas que as produzem têm, de algum modo, um conteúdo linear tangível que está faltando na descrição do poder produtivo do trabalho e da ferocidade dos antagonismos humanos em todos os momentos do percurso. A noção dos dois códigos também ilumina a questão das realidades básicas ou primárias envolvidas em cada descrição; pois isso torna-se agora o que eu gostaria de chamar uma questão de forma e efeito retóricos e depende muito do tipo de ilusão que uma determinada descrição é instada a dissipar. Assim, a descrição econômica funciona claramente como uma "realidade" mais básica, como uma desmistificação, quando estamos lidando com um ponto de vista ainda emaranhado nas ilusões da primazia da consciência e da personalidade individuais, da autonomia da vida espiritual em relação à material. A descrição da *Crítica* é, nesse sentido, também a desmistificação de uma desmistificação: porque ela surge num momento em que a visão econômica básica já foi adquirida, num momento em que a consciência, ao compreender a reificação, está também envolvida em suas categorias e parece incapaz de ir além e dissolver no pensamento o que ela não pode ainda dissolver na realidade, a fim de penetrar a mais profunda realidade da história como a estória dos poderes humanos, não importa quão alienada e disfarçada.

Em certo sentido, portanto, essas duas linguagens marxistas alternativas — funcionando criticamente como o fazem, isto é, dependendo da natureza predeterminada da situação ou do contexto em que uma ou a outra deve ser usada — devem ser avaliadas em relação ao momento histórico em que cada uma se desenvolveu. Karl Korsch mostrou o significado da alternância dessas duas linguagens no próprio desenvolvimento pessoal de Marx:[47] a ênfase no fator subjetivo — na história como luta de classes, que é mais evidente, é claro, no *Manifesto* (1848) —, reflete um período de atividade revolucionária genuína, no qual as forças revolucionárias eram capazes de perceber a história como o resultado de sua própria práxis. A elaboração de

47. *Karl Marx*, pp. 115-119.

Das Kapital (1867), contudo, que enfatiza fortemente a importância dos fatores econômicos e da evolução interna da economia, corresponde a um período de reação (o segundo império) em que é necessário mostrar precisamente que as revoluções não ocorrem até que o tempo tenha amadurecido, mas que elas são também o resultado inevitável da elaboração das contradições econômicas internas.

A *Crítica* de Sartre, no começo dos anos 60, escrita durante a revolução argeliana e surgindo simultaneamente com a revolução cubana, a radicalização do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, a intensificação da guerra no Vietnã e o desenvolvimento mundial do movimento estudantil, corresponde, portanto, a um novo período do fermento revolucionário e, no espírito do próprio Marx, oferece uma reelaboração do modelo economicista naquela terminologia da práxis e do conflito de classes aberto que parece agora mais consistente com a experiência vivida dia-a-dia nesse período: é um pouco como termos de novo o som ligado.

Que Sartre possa ter chegado a essa reformulação não através de qualquer estímulo inicial vindo de Marx, mas sim através de Heidegger; que possa ter sido sua própria sensibilidade poética pela dupla valência dos objetos e dos sentimentos sobre os objetos a lhe oferecer instrumentos intelectuais com os quais pudesse realizar tal tradução — essa eventualidade não é de todo surpreendente, especialmente quando consideramos que a própria percepção de Heidegger corresponde à estrutura-mercadoria da sociedade moderna e é um reflexo direto dela.

No final das contas, não são tanto as diferenças mas as similaridades entre Sartre e Marx que se tornam notáveis. Mostramos que o ponto de partida de Sartre na *Crítica*, a idéia do homem como *necessidade*, equivale a uma espécie de tradução em termos concretos da fórmula de *O Ser e o Nada*, onde a consciência era uma carência de ser, um nada. Mas a nova fórmula é também uma aplicação de conceitos desenvolvidos no "Terceiro Manuscrito Econômico e Filosófico de 1844" (a crítica da doutrina da idéia absoluta de Hegel), onde Marx descreve seu ponto de vista, em cotejo com o materialismo mecânico do século XVIII, como *naturalismo*: pretendendo, com isso sublinhar o processo dinâmico e orgânico pelo qual o homem aprende que ele é um objeto, precisamente porque ele *necessita* de outros objetos para viver, e assim "tem seu ser fora de si mesmo".[48] A descrição corresponde quase exatamente àquela de *O Ser e o Nada*. Este novo tipo de materialismo, baseado na necessidade orgânica, ainda não tem

48. Karl Marx, *Early Writings*, ed. T. Bottomore (New York, 1964), pp. 207-209.

a dimensão histórica enunciada nas *Teses sobre Feuerbach* e elaborada na *Ideologia Alemã* em 1845-1846; mas *O Ser e o Nada* foi a-histórico de maneira similar, oferecendo tanto um contexto teórico mais amplo para o trabalho posterior mais especializado, quanto um estímulo para a elaboração dessa dimensão histórica sem a qual teria permanecido incompleto. (O paralelo se estende mesmo à relação entre obras anteriores e posteriores e ao "problema" de saber se o último Marx permaneceu um humanista, se o Sartre da *Crítica* rompeu completamente com as posições existenciais de *O Ser e o Nada*.)

Contudo, há uma parte essencial de *O Ser e o Nada* à qual ainda não fizemos referência: é aquela que trata do *olhar*, do trauma da existência do outro — essa experiência contingente e ainda irreparável que me confere um "fora" e uma objetividade, ao mesmo tempo que converte todas as minhas ações no mundo numa luta com outras pessoas, luta na qual não sou livre para não entrar. Porque meu relacionamento com outras pessoas é luta em sua estrutura mesma, e é no contexto dessa luta permanente e ontológica com o outro que todas as lutas particulares, empíricas, aparecem e desaparecem. Porque é a simples *existência* do outro que coloca em questão minha existência em seu verdadeiro ser e que constitui a luta: esse era o sentido, como vimos, daquilo que Sartre chama de reciprocidade na *Crítica*, essa tensão elétrica de uma coexistência que precede quaisquer passos concretos de antagonismo ou cooperação.

Temos apenas que traduzir essa descrição da luta interpessoal para o plano das relações de grupo, a fim de podermos avaliar a dimensão final da *Crítica*. Porque a luta de classes, na história, recapitula os momentos básicos da dialética interpessoal anterior: cada classe, passando de objeto a sujeito na sucessão, através de seu próprio olhar objetivando a outra classe, conferindo a esta última um exterior, uma face. A outra classe reage, por sua vez, numa tentativa de recuperar esse ser que está além de seu alcance, fora dela, nos olhos e julgamento de seu adversário: e exatamente como eu aprendo sobre mim mesmo através da mediação de outras pessoas, tanto de seus julgamentos quanto de sua tentativa de evitá-los, da mesma forma cada classe aprende a se ver a si mesma porque é vista de fora. Define-se a si mesma contra a outra, interiorizando o olhar do outro, transformando o que inicialmente era experimentado com vergonha num sentido de orgulho ou identidade (o que no nível da classe é conhecido com consciência de classe). Só que há uma assimetria básica entre a experiência pessoal e a de classe: nas minhas relações individuais diárias com outras pessoas, poderia parecer que não há nenhuma prioridade intrínseca do sujeito sobre o objeto, e que eu sou as duas coisas sucessivamente (essa impressão muda, é claro, quando abrangemos a infância na história do indivíduo porque então fica claro que, ini-

cialmente, a criança é um objeto para os pais, mas sentido como sujeito). Na história, contudo, cada classe ascendente é inicialmente um objeto para a dominante, e apreende-se a si mesma, com vergonha, antes de chegar no estágio de se tornar um sujeito. Assim, a burguesia inicialmente definia-se através de suas humilhações diante da nobreza; o proletariado através das humilhações sofridas nas mãos da burguesia. Só então, o proletariado começa a ver a burguesia em seus termos, e a proporcionar a ela uma nova imagem de si mesma vivendo em culpa e temor.

Historicamente, é o olhar do oprimido que é ontologicamente o mais fundamental: e foi isso que Sartre já havia tentado passar, com meios imperfeitos, em *O Ser e o Nada*, quando ele fez a distinção entre o nós-sujeito e o nós-objeto. Certamente, o nós-objeto não pode vir a ser até que seja olhado pelo nós-sujeito: mas, paradoxalmente, este último não tem qualquer ser autêntico. Assim, o nós-sujeito é a causa ou pretexto para a emergência do nós-objeto; mas o primeiro encontra sua própria identidade e começa a se definir apenas por reação contra o segundo, através de uma espécie de mecanismo de defesa.

Contudo, o olhar não deve ser entendido, é claro, como algo que envolve presença física real: é uma estrutura mais fundamental, implícita, de nosso ser, e me parece que a obra presente (a *Crítica*) torna concreto um certo número de análises que, em *O Ser e o Nada*, ainda tinham um ar abstrato e paradoxal. Assim, ao discutir os limites *de fato* que a existência de meu próximo impõe à minha própria liberdade, Sartre descreveu os inúmeros julgamentos flutuantes, objetivos, mas implícitos (e irrealizáveis) a meu respeito, os quais constituem minha vida em sociedade. Não é apenas o judeu que é uma pessoa que as outras consideram como judeu:[49] sou obrigado a me submeter a uma grande quantidade de categorias que me parecem ser bastante abstratas, até que a situação concreta de julgamento pelo outro, da qual elas nascem, seja, em certo modo existencial, realizada para mim. Assim, sou um americano não apenas no sentido positivista de estar nos Estados Unidos como se estivesse dentro de um recipiente, tendo cidadania americana e assim por diante, mas, mais particularmente, porque é sobre *mim* (como um membro anônimo de uma coletividade sem rosto, múltipla, inimaginável) que os estrangeiros pensam quando pensam sobre a América. O rótulo retira sua justificativa ontológica dessa concreta situação de julgamento, de relacionamento interpessoal concreto no qual posso não ter consciência de estar envolvido. Assim, se eu nunca saio do país, a noção de

49. A bem conhecida fórmula de *Réflexions sur la question juive*, de Sartre.

que sou americano pode me atingir como uma noção abstrata, puramente formal; e é apenas quando percebo em minha própria pessoa o ódio e a suspeita, o ressentimento, ou, por outro lado, a condescendência ou o sentido bajulador de cumplicidade — com os quais os americanos de modo geral, e a América em particular, são recebidos por pessoas de outros países — que eu começo a compreender, com uma espécie de reação escandalizada, a situação concreta de luta e julgamento na qual estou sempre implicitamente envolvido. O sentido de escândalo vem, é claro, do fato de que "eu" não sou pessoalmente responsável por aquilo que a América faz, e que é injusto condenar os culpados e inocentes do mesmo modo: mas essa distância entre meu eu, sentido de dentro, e o julgamento feito de fora sobre meu ser objetivo é o que caracteriza todas as formas dessa "alienação através de outras pessoas" (no sentido sartriano), essa luta básica com o outro, na qual estamos sempre engajados, e da qual sou sempre responsável, sou sempre culpado, mesmo que apenas por causa da minha simples existência.

No contexto da *Crítica*, parece-me que tais análises perdem a qualidade abstrata que tinham anteriormente (quando elas pareciam implicar relações pessoais hiperorgânicas entre países, a "amizade" dos Estados Unidos e da Alemanha, a "hostilidade" entre a China e a América) e são justificadas de novo pela visão da própria história como luta perpétua de uns com outros numa escala coletiva. O olhar de um estrangeiro distante, desconhecido para mim, envolve-me precisamente em seu julgamento, na medida em que esse olhar forma uma das numerosas lutas de classe e de grupo em cujo contexto minha vida tem lugar. Agora, parece-me, estamos numa posição um pouco melhor para avaliar essa "ação à distância" dos trabalhadores, que Sartre descreveu como uma influência em seu desenvolvimento intelectual e que evocamos no começo deste ensaio: essa influência quase gravitacional — que os trabalhadores exercem através do simples fato de sua existência, antes mesmo que qualquer contato histórico concreto tenha acontecido —, o que é ela senão, essencialmente, o próprio Olhar? Esses intelectuais pequeno-burgueses, entre os quais Sartre se considera um, estavam fadados a reagir à existência dos trabalhadores como uma classe porque aquele olhar constituía para eles um ser objetivo, externo, que eles tinham que tentar recuperar de algum modo, seja recusando-o com base em sua própria superioridade, seja assimilando-o e tentando assumir o ponto de vista dos trabalhadores. Mas eles não eram livres para não reagir a esse olhar, e é essa politização, parece-me, que caracteriza qualquer período em que uma coletividade maciça oprimida — sejam trabalhadores na França, sejam negros nos Estados Unidos — faz-se sentir como uma nova consciência de seu opressor, como um olhar, por sua vez, fasci-

nante aos opressores, atraente ou aterrador sucessivamente, em todo caso exercendo um profundo magnetismo ontológico: aquilo que me coloca em questão em meu próprio ser e com o qual, de uma forma ou de outra, eu preciso ajustar contas.

Agora o verdadeiro projeto da *Crítica* pode ser visto sob uma nova luz: é a própria tentativa de Sartre de ser ver a *si mesmo*, de ver sua própria classe de fora, de recuperar essa objetividade externa de ambos, que é possibilitada apenas através do julgamento e do olhar do outro sobre eles, ou, em outras palavras, através dos antagonismos de classe concretos da própria história. Assim, nas páginas finais da *Crítica*, elaborando seu trajeto através das camadas da mistificação ideológica, através dos substratos das instituições culturais fetichizadas, Sartre atinge a realidade última e determinante do ser social mesmo. Assim completada, sua *Crítica* toma seu lugar ao lado de obras tais como *Da Contradição* de Mao Tsê-tung, na qual cultura e lógica são mostradas como sendo reflexos do conflito social; ou ao lado daquelas páginas brilhantes nas quais Gramsci expressa sua compreensão do poder formador que têm os grupos sociais. Contudo, a obra se desenvolve dentro da especificidade de seu próprio contexto histórico e cultural; e é nos limites do mundo ocidental burguês, que somos, então, chamados a dissipar as ilusões de solidão que nos cercam, tanto no presente quanto na história também: até que o que parecia ser um passado morto se revele para nós como uma multidão de olhares lembrados, fitando-nos com um irreparável julgamento; até que o futuro abstrato torne-se visível, como em *Les Séquestrés d'Altona*, como o julgamento flamejante de alguma alheia e inimaginável posteridade; até que a privacidade e espaço "conquistado" da sociedade burguesa ocidental no presente; as repartições de objetos e o tempo de lazer que experimentamos como uma espécie de vazio amortecedor, como uma espécie de propriedade privada — até que tal fetichismo do isolamento individual dissolva-se e renda-se diante de um sentimento fervilhante, sufocante e intolerável das relações humanas e diante da luta violenta e antagonista em todas as direções e a todo instante. "A história", disse o Stephen de Joyce, "é um pesadelo do qual estou tentando acordar". Mas não se pode acordar até que se tenha primeiro medido a extensão e a intensidade do pesadelo.

5

RUMO À CRÍTICA DIALÉTICA

Uma descrição fenomenológica da crítica dialética? A contradição não é tão grande como poderia parecer à primeira vista. A dificuldade peculiar da escritura dialética está, de fato, em seu caráter holístico, "totalizante": como se não pudéssemos dizer uma coisa até que tivéssemos dito tudo primeiro; como se, a cada nova idéia, fôssemos forçados a recapitular o sistema na sua totalidade. Assim é que a tentativa de fazer justiça à mais casual observação de Hegel termina por trazer à tona todo o emaranhado da seqüência hegeliana de formas. Assim é, também, que, em determinado ponto, os livros ou ensaios sobre Marx, obrigatoriamente acabam sendo ensaios sobre o materialismo histórico como um todo. Não há conteúdo para o pensamento dialético, a não ser o conteúdo total. É por essa razão que a fenomenologia (como os outros grandes sistemas filosóficos contemporâneos, não uma descoberta de novo *conteúdo*, mas uma inovação na *forma*) parece ter uma resposta para o que, de outro modo, seria, para nós, um dilema organizacional. Pois a fenomenologia é, precisamente, a tentativa de dizer, não o que é um pensamento, mas como ele se apresenta. Não visa fazer declarações acerca de um conteúdo (este estando momentaneamente colocado entre parênteses), mas descrever as operações mentais que correspondem a esse conteúdo em toda sua especificidade temporal. Seu tipo de prova, para o leitor, consiste, não na argumentação lógica, mas no choque, ou no fracasso, do reconhecimento.

Nos capítulos precedentes oferecemos um relato da atividade dialética contemporânea de diferentes pontos de vista, a implicação sen-

do que esses "sistemas" ou sistemas parciais — Adorno sobre a evolução dialética no tempo; Benjamin, Marcuse e Bloch sobre o caráter essencialmente hermenêutico ou desmistificador, e ao mesmo tempo renovador, do pensamento dialético; Lukács sobre a relação sintomática entre a estrutura artística e as realidades subjacentes da vida social; Sartre sobre a natureza disfarçada e indisfarçável dessas realidades enquanto antagonismo de classes — todos completam-se mutuamente, em última instância; suas aparentes inconsistências dissolveram em alguma síntese dialética mais ampla. Não é tarefa deste livro conduzir tal síntese a uma exposição filosófica ordenada, *sistemática*. Entretanto, sempre tendo em mente a orientação descritiva, fenomenológica e deliberadamente subjetiva das páginas seguintes, haveria espaço, ao lado de estudos localizados, para uma referência à crítica literária dialética e, para além dela, do pensamento dialético em geral, como uma forma no tempo, como processo, como uma experiência vivida de uma determinada estrutura peculiar.

É, naturalmente, pensamento elevado ao quadrado: uma intensificação dos processos normais de pensamento, de tal forma que uma renovação de luz despoja o objeto de sua exasperação, como se, em meio a suas perplexidades imediatas, a, mente tentasse, por força de vontade, por determinação, elevar-se majestosamente por meio dos cordões de suas próprias botas. Defrontando-se com os processos operacionais da mente pensante, porém não reflexiva (atracando-se com problemas e objetos filosóficos ou artísticos, políticos ou científicos), o pensamento dialético tenta, não tanto completar e aperfeiçoar a aplicação de tais processos, mas ampliar sua própria atenção, de modo a incluí-los em sua esfera de consciência. Em outras palavras, visa, não tanto resolver os dilemas particulares em questão, mas converter esses problemas em soluções num nível mais elevado, e fazer do fato e da própria existência do problema o ponto de partida para uma nova investigação. Este é, na verdade, o momento mais delicado no processo dialético: aquele no qual todo um complexo de pensamento é içado, por meio de uma espécie de alavanca interna, um andar acima; momento no qual a mente, numa espécie de mudança de marcha, encontra-se agora pronta a tomar por resposta o que tinha sido uma pergunta, pondo-se fora de seus esforços anteriores de modo a reconhecer-se no problema, compreendendo o dilema não apenas como uma resistência do objeto, mas também como resultado do pólo do sujeito, desdobrado e colocado de maneira estratégica — em suma, como função de uma determinada relação sujeito-objeto.

Há uma perda de respiração nessa mudança da atividade normal da mente, voltada para o objeto, para a autoconsciência dialética — algo do calafrio que sentimos na descida de um elevador ou no súbito vácuo de um avião. Isto nos faz lembrar de nosso corpo, do mesmo

modo que aquela nos faz lembrar de nossa posição mental enquanto pensadores e observadores. O choque, na verdade, é básico e constitutivo da dialética como tal: sem esse momento de transformação, sem essa inicial transcendência consciente frente a uma posição anterior mais ingênua, não pode haver nenhuma tomada de consciência genuinamente dialética.

Mas, precisamente porque o pensamento dialético depende tão intimamente do modo de pensar cotidiano que é instado a transcender, pode tomar uma grande variedade de formas diferentes e aparentemente contraditórias. Assim é que, quando o senso comum predomina e caracteriza nossa atmosfera mental cotidiana, o pensamento dialético apresenta-se como obstinadamente minucioso, extremamente rebuscado e sutil, lembrando-nos que o simples é na verdade apenas uma simplificação, e que o auto-evidente tira sua força de uma infinidade de pressuposições ocultas. Quando, ao contrário, à maneira dos intelectuais, começamos a elaborar uma série de abstrações, cada uma delas progressivamente se distanciando do real, tomados, à medida que assim procedemos, por uma perturbadora suspeita de que toda essa vacilante construção representa um monumento, não a novas leis da natureza, mas às regras de um *hobby* mental particular, então o pensamento dialético surge como uma ruptura brutal, como um corte das amarras que nos recupera subitamente para as verdades mais rudimentares, para os fatos tão desagradavelmente comuns como o próprio senso comum. Na verdade, esses dois efeitos aparentemente antitéticos da consciência dialética correspondem, *grosso modo*, como veremos depois, às dialéticas respectivas do hegelianismo e do marxismo.

O que se segue é uma descrição dos aspectos mais característicos do pensamento dialético, particularmente na medida em que se apega aos problemas específicos da forma literária. A descrição, evidentemente, não pode ser completa, mas tentará tratar do problema da completude; e, em outro sentido, as malhas crescentes da exposição, na qual cada tópico parece recapitular o anterior num contexto diferente e num plano superior, deveriam nos aproximar mais do objeto último de todo pensamento dialético, que é o próprio concreto.

I CRÍTICA LITERÁRIA HEGELIANA: O *CONSTRUCTO* DIACRÔNICO

A estória básica que a dialética tem para contar é sem dúvida a da *inversão* dialética, a guinada paradoxal de um fenômeno em direção de seu oposto, da qual a transformação da quantidade em qualidade é apenas uma de suas manifestações mais conhe-

cidas. Pode ser descrita como uma espécie de jogo de pular sela no tempo, no qual as desvantagens de uma dada situação histórica mostram ser, na realidade, suas vantagens secretas, e no qual o que parecia ser superioridade inerente repentinamente impõe os mais férreos limites ao futuro desenvolvimento dessa mesma situação. É uma questão, na verdade, de inversão de limites, de transformação do negativo em positivo e do positivo em negativo. E é, basicamente, um processo diacrônico.

Para dar uma ilustração convenientemente objetiva e externa, podemos recordar a situação tecnológica ao fim da Segunda Guerra Mundial, quando tanto os Estados Unidos como a União Soviética eram os herdeiros da pesquisa alemã no desenvolvimento de mísseis. Naquela época, naturalmente, a desigualdade estava no campo do poder atômico; e era precisamente a redução do tamanho da bomba e o aumento de seu poder de destruição que a experimentação americana visava. As primeiras bombas soviéticas, muitos anos depois, eram ainda relativamente desajeitadas. Assim, para lançar esses dispositivos volumosos e primitivos, a tecnologia soviética foi forçada a desenvolver mísseis capazes de colocar em órbita enormes cargas e que depois foram usados para colocar no espaço os primeiros *sputniks*. A superioridade americana em armamento, por outro lado, traduziu-se no atraso americano no desenvolvimento de mísseis, na medida em que estes tinham se desenvolvido com o propósito de transportar suas ogivas atômicas relativamente pequenas. Posteriormente, é claro esta situação inverte-se uma vez mais: os americanos, precisamente porque seus mísseis não são tão poderosos, vêem-se forçados a desenvolver blocos menores e mais sofisticados de instrumentos transistorizados para lançamento no espaço; enquanto os aparelhos menos refinados dos soviéticos, que não se acham sob tal pressão, transmitem quantidades relativamente menores de informação. E assim por diante. Naturalmente, omitimos nesse quadro uma série de fatores. em particular o do poderio aéreo, o que nos levaria de volta à história do bombardeio estratégico e daí à oposição entre uma potência terrestre e uma potência marítima e, assim, em última instância, às discrepâncias geográficas, históricas e econômicas entre as duas superpotências como um todo — o que vale dizer que um quadro completo desta série particular de inversões dialéticas envolveria, em última análise, um mergulho no próprio elemento da história concreta.

Tal modelo — talvez tão abstrato, a seu modo, tão simplificado e distanciado das complexidades da realidade social cotidiana quanto as ilustrações musicais de um dos capítulos anteriores — permite-nos fazer uma série de observações essenciais sobre a análise dialética em geral. Em primeiro lugar, essa análise claramente pressupõe o isolamento inicial de um grupo limitado de fatores da totalidade his-

tórica ou do *continuum* histórico: esses fatores, aqui, foram o desenvolvimento de mísseis e a pesquisa atômica como tais. No domínio literário, entretanto, ficará claro que a escolha inicial desses fatores-chave, ou *categorias* dominantes da obra, como as chamaremos, é um momento estratégico em qualquer crítica dialética.

Essas categorias são vistas, então, como mantendo relações mútuas, de modo que uma alteração em uma delas envolve uma mudança correspondente nas proporções da outra. Este é, naturalmente, o sentido básico que temos em mente ao falar de uma inter-relação dialética de fenômenos ou, invertendo os termos, de uma compreensão dialética de tais relações. O que talvez seja percebido com menos freqüência é o modo pelo qual essa consciência de relações dialéticas envolve ou implica uma estrutura diacrônica como condição necessária de sua articulação.

O exemplo proposto acima era marcado pela peculiaridade estrutural de seqüências paralelas que, manifestamente, chamavam a atenção de uma para a outra numa comparação ponto por ponto em cada estágio. Assim, o desequilíbrio americano sublinhava a natureza do contrapeso soviético, e vice-versa. Na maioria das análises dialéticas esse caráter marcadamente comparativo da atividade dialética opera por assim dizer, subterraneamente, apenas de maneira implícita, na forma de percepção diferencial que, como veremos, permite ver o que alguma coisa é mediante a percepção simultânea daquilo que ela não é. Assim, a articulação dialética de um fenômeno numa certa proporção de forças ou categorias implica, simultaneamente, a percepção de outras disposições logicamente possíveis de tais categorias, umas em contraposição às outras. E essas outras formas, que permitem a avaliação da especificidade total do objeto de estudo, são dispostas de acordo com uma seqüência que pode ser um *continuum* temporal real ou histórico ou, como em Hegel, uma série de possibilidades operando numa sucessão que não é menos diacrônica em sua estrutura pelo fato de ser apenas um tipo ideal.

Certamente, pode-se dizer que, não importa quão genuinamente temporal ou histórica em natureza, tal seqüência diacrônica está destinada a ser um abstração, na medida em que nada mais é do que um corte ideal da densidade existencial da história concreta — o isolamento de um único plano ou nível da realidade, no qual esta última é entendida como sendo a soma ideal de todos esses níveis e como a totalidade final, impensável, que nunca poderá ser, desse modo, aditivamente reconstruída apenas pela operação do pensamento puro. Daí o momento final no processo de análise dialética, no qual o modelo se esforça para voltar ao elemento concreto do qual se originou, para se abolir como uma ilusão de autonomia e para se dissolver de

novo na história, oferecendo, enquanto assim o faz, um lampejo momentâneo da realidade como um todo concreto.

Assim, o modelo dialético permite que um dado fenômeno seja percebido como um momento ou uma secção entrelaçada, única, em um único processo articulado. Entretanto, esse momento deve ser distinguido do *instante* histórico propriamente dito, como a soma total de todos os seus momentos, como a "seqüência das seqüências" ou no sentido dado por Fernand Braudel, a maciça coexistência de uma infinidade de esquemas temporais de estruturas e durações variáveis. Quando nos voltamos, entretanto, para o domínio literário, descobrimos que não é o conceito do aqui e agora históricos que oferece a mais obstinada resistência ao pensamento dialético: existe, de fato, uma espécie de antinomia para a mente na noção de que um livro "passa a existir" numa data fixa, embora a mesma mente possa conceber de maneira significativa o esquema temporal no qual a obra está sendo elaborada, ou aquele no qual, daí para frente, ela existe como uma presença influente ou esquecida, como um existente entre outros existentes.

Parece-me, antes, que o problema inicial que uma teoria dialética da literatura tem de enfrentar é o da unidade da obra literária, sua existência como uma coisa completa, um todo autônomo, o qual, na verdade, resiste à assimilação à totalidade do aqui e agora históricos (em que sentido se pode dizer que *Ulisses* é parte dos eventos que ocorreram em 1922?), do mesmo modo que obstinadamente recusa a dissolução em uma história supra-individual das formas. E, sem dúvida, nossa primeira lealdade enquanto críticos é para com a inteireza da obra ela mesma, contanto que se perceba que essa autonomia é, ela mesma, um fenômeno dialético. Os formalistas russos mostraram que toda obra de arte é percebida em relação a um fundo genérico (o qual pode, é claro, alterar-se de um momento para outro e de geração para geração): é lida com uma obra *em* uma dada forma, ou *contra* uma dada forma, num contexto no qual os diversos gêneros são percebidos como coexistindo a distâncias fixas uns dos outros, em complexos relativamente sistemáticos que podem vir a ser objeto de estudo em sua coexistência ou sucessão histórica.[1] Fica claro, portanto, que mesmo a autotelia da obra de arte varia, dependendo de ela deliberadamente solicitar comparação com a totalidade do que já existe na forma, como no caso do soneto renascentista ou do haicai japonês ou, como o *Ulisses* e *A Divina Comédia*, de ela visar substituir toda a cultura, resumindo-a num único livro do mundo, no qual, contudo

1. Ver Claudio Guillén, *Literature as System* (Princeton, 1971), pp. 383-405.

a idéia do Livro permanece um fato de cultura e um elemento do contexto genérico em relação ao qual a obra é percebida.

O modelo implícito aqui, é claro, é o da psicologia da Gestalt, com sua dialética de forma e fundo. Mas não é o único meio de pensar a relação entre o todo individual e a totalidade das outras obras literárias, para não mencionar os outros níveis da realidade social e histórica aos quais ele pode se justapor. "Os monumentos existentes" diz T. S. Eliot num trecho bem conhecido, "formam uma ordem ideal entre si, que é modificada pela introdução da nova (realmente nova) obra de arte entre eles. A ordem existente é completa antes da chegada da nova obra; para que persista após a adição da novidade, *toda* a ordem existente precisa ser, ainda que ligeiramente, alterada; e, desse modo, as relações, proporções e valores de cada obra de arte com relação ao todo são reajustados".[2] É, certamente, um conceito profundamente dialético. De fato, a sedução retórica da passagem deriva em grande parte do modo pelo qual o caráter dialético não nomeado da noção é transmitido ao leitor como uma maneira nova e mais dinâmica de ver as coisas; nem é mais necessário agora, talvez, fazer um balanço das funções precisas — tanto literárias como ideológicas — que ela se destinava a exercer. Para nós, entretanto, para quem a palavra "ordem" não mais tem o valor de um fetiche, o conceito de uma totalidade global não é metodologicamente tão útil quanto a idéia menor de seqüências limitadas que são modificadas pela adição de um novo termo, percebido contra o *continuum* do qual faz parte. Essas seqüências limitadas oferecem o contexto ou sistema para a compreensão literária pelo menos desde os dramaturgos gregos; na época moderna, basta pensar em Richardson, Fielding e Sterne no romance inglês; Balzac, Flaubert e Zola no francês; Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé na evolução da poesia moderna, para perceber até que ponto nossa compreensão de qualquer um desses autores é uma função de uma percepção diferencial, na qual a posição de cada um na seqüência determina o modo pelo qual a especificidade do áutor é avaliada. Dizer que Flaubert é *sui generis* não é dizer nada; mas dizer que ele não é mais Balzac, que ele ainda não é Zola, e isso numa infinidade de modos determinados, é articular as estruturas inerentes e constitutivas do romance de Flaubert. Este último, naturalmente, não é tampouco uma infinidade de outras coisas: e detalhar essas negações determinadas, mostrar como Flaubert não é o romancista inglês ou russo do mesmo período, ou como ele reescreve e assim nega a seu próprio modo o *Dom Quixote ou o Cândido*, é enriquecer nosso conhecimento de Flaubert, vendo-o como um termo em tipos completamente diferentes de seqüências diacrônicas. Mas o modo compara-

2. T. S. Eliot, *Selected Essays* (New York, 1950), p. 5.

tivo ou diferencial de tal percepção literária permanece uma constante: o estudo monográfico de um autor individual — não importa quão habilmente encetado — impõe uma falsificação inevitável através de sua própria estrutura, uma ilusão de totalidade produzida pelo que é, na realidade, apenas um isolamento artificial. O fato de escritores modernos terem solicitado essa espécie de isolamento, essa "conversão" radical do crítico às suas obras como uma espécie de "mundo", não é desculpa para o procedimento crítico, mas antes um fenômeno de interesse, a ser estudado por si mesmo.

Tais seqüências e comparações transcendem largamente as questões tradicionais de influência pessoal de um escritor sobre outro. Concordamos, creio, em ver o escritor individual como o *locus* ou a exercitação de uma série de técnicas, como o desenvolvimento e exaustão de uma certa série limitada de possibilidades inerentes ao próprio material disponível. Entretanto, a palavra "técnica" é uma figura de retórica: teremos ocasião de reconsiderar o modelo essencialmente artesanal de produção que ela implica e pressupõe. O que nos interessa no momento é aquele gesto pelo qual um elemento — chamemo-lo técnica ou estrutura, componente ou, se quisermos, *categoria* — é isolado da obra em questão a fim de colocar essa obra numa relação seqüencial com outras. Esse é o momento, em outras palavras, da escolha daquilo em torno do que construiremos uma seqüência diacrônica, aquilo cuja história escreveremos, que é visto como tendo uma evolução interna ou uma história dialética a contar. Assim é, por exemplo, que podemos enfatizar a importância da sensação física na poesia do século XIX, começando com alguma observação. como a seguinte, sobre as origens sociais da sensibilidade romântica: "Na literatura e na arte havia uma crise semelhante à que ocorreu na moral depois do Reinado do Terror — uma verdadeira crise dos sentidos. As pessoas estiveram vivendo numa condição de perpétuo temor. Quando o medo acabou, abandonaram-se aos prazeres da vida. Sua atenção foi totalmente absorvida pelas aparências externas, pelas formas exteriores. O céu azul, o esplendor do raio de sol, a beleza da mulher, veludos suntuosos, sedas cintilantes, o fulgor do ouro, o brilho dos diamantes — essas eram as coisas que as enchiam de prazer. As pessoas viviam apenas com os olhos e tinham desistido de pensar".[3]

Entretanto, "desistir de pensar" é um empreendimento mais complexo e contraditório do que pode parecer à primeira vista. Pois um exame mais minucioso mostra que a sensação física — não importa quão hipnótica ou opressivamente experimentada — nunca pode admitir a linguagem isoladamente. Hegel explicou isso quando, na

3. Ernest Chesneau, citado em Plekhanov, *Fundamental Problems of Marxism* (Londres, 1929), pp. 74-75n.

abertura da *Fenomenologia*, mostrou como a experiência mais intensa do aqui e agora emerge verbalmente abstrata, como o mais vazio de todo conteúdo genuíno. Assim é que a mais intensa expressão da dimensão fisiológica é passível de ser registrada somente no momento em que todo o sistema sensorial fatalmente mergulha no esquecimento: a *drowsy numbness pains/My sense...*

Tomadas individualmente, as diversas sensações coletadas pelos românticos perdem a cor e murcham, e o que havia de mais fresco e vívido nelas (sentido em oposição à retórica convencional da poesia do século XVIII) atravessa gerações até nós como o próprio epítome do *insípido*, uma inversão dialética na qual a sensação pura transforma-se no seu oposto, na sua ausência. Nessa situação, a originalidade de Baudelaire foi ter concebido um novo modo de articular as várias experiências sensoriais em contraposição umas às outras:

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin, et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Pois o importante acerca da sinestesia é que não se podem misturar os sentidos antes de separá-los distintamente uns dos outros e desenredar cada um deles de acordo com seu timbre e aroma: na verdade, a sinestesia, no presente contexto, não é tanto uma maneira de misturar sensações, como um modo de *distingui-las*. Os versos de "Correspondances" estabelecem duas séries de oposições simultâneas mas distintas: dentro das sensações, frescas e nítidas, os diversos sentidos uns contra os outros (tato, audição, visão), cada sentido fazendo o outro sobressair nitidamente pelo contraste; então, a oposição maior entre a sensação nítida e aquela experiência sensorial profusa, matizada e anormal, que é acima de tudo odor e êxtase alucinatório. Toda a obra de Baudelaire, no nível temático e ético, pode ser vista como a reduplicação em planos cada vez mais elevados dessa mistura inicial e paradoxal de contrários a fim de distingui-los: dandismo, sadomasoquismo, blasfêmia: tantas tentativas, no plano psicológico, de fugir à insipidez da pintura a pastel, da consonância harmônica ou da efusão sentimental, contaminando-as com o seu oposto dialético. A obra como um todo é gerada a partir de uma série de identificações progressivamente ampliadas: assim, a proposição "só o espiritualmente vil e degradado pode saber o que realmente é a pureza" deriva sua força da premissa inicial de que a sensação pura pode ser

expressa somente através de uma mistura com os seus opostos na linguagem.

Depois de Baudelaire, essa tensão perceptual é tomada como uma sensação em si mesma na obra de Swinburne, com uma espécie de monotonia sensorial como conseqüência. Em Rimbaud o sistema perceptual reparte-se em langor físico e anseio debilitado, de um lado, e uma espécie de fantasmagoria alucinatória desencarnada, de outro. No Surrealismo, finalmente, a quase plenitude fisiológica da realização do sonho volta-se para o oposto dialético de uma decoração puramente verbal, que poderíamos chamar decoração de papel. A seqüência ou constructo diacrônico poderia, naturalmente, ser estendida a qualquer dimensão desejada.

Pode também ser *interpretada*: e é neste ponto que a idéia relativamente simplista que escolhemos com ponto de partida pode ser corrigida e mais adequadamente fundamentada na história concreta. Aqui, poderíamos acertadamente começar a falar — seguindo sugestões de Sartre tocadas de leve no capítulo anterior — da atitude historicamente nova e distinta do homem burguês com relação ao seu próprio corpo e à natureza em sua manifestação interna no corpo: uma atitude que funciona ideologicamente como uma arma contra o privilégio feudal (a superioridade do sangue e da raça), e que deve então readaptar-se (no modo complexo descrito por Sartre) como um mecanismo de defesa contra a nova ameaça das "classes laborieuses, classes dangereuses" do universo fabril do século XIX, mas a qual, em todo caso, projeta um novo modo sensorial de estar-no-mundo. Aqui também, recolocaríamos o particular fenômeno poético em questão dentro do contexto mais amplo da "redução ao corpo" na literatura moderna em geral: um fenômeno literário que reflete a consciência progressivamente culpada de grupos burgueses depois da subida ao poder (mas particularmente após a revolta de junho de 1848), e a ansiedade cada vez maior dos escritores para se dissociarem de seu público enquanto instituição social, trocando pelos "signos" de afiliação aquela realidade pré-social mais profunda do fisiológico (de modo que a "redução ao corpo" ocorre conjuntamente com a "escritura branca" mencionada por Barthes, como uma tentativa, no nível da forma literária como tal, de escapar à culpa e à cumplicidade de estar-em-sociedade). Tal interpretação, eventualmente teria de chegar a um acordo com as investigações extremamente influentes de Bachelard sobre o papel do devaneio sensorial, corrigindo-as teoricamente, de um lado, mediante uma explicação da relação entre tal matéria-prima e a dialética interna da própria linguagem literária e, de outro, mediante uma compreensão mais genuinamente histórica do devaneio como um desenvolvimento psíquico do mundo burguês. Entretanto, neste ponto, está próximo o momento no qual

a seqüência diacrônica muda de direção sob seu próprio impulso. anunciando sua abolição final e seu retorno ao concreto.

Essa extensa ilustração serve para ressaltar o elo inseparável entre o que chamamos isolamento da categoria (a definição do objeto de estudo, seja ele imagem, estilo, ponto de vista, personagem ou aqueles fenômenos literários mais transitórios e não nomeados que são a própria substância da literatura moderna) e a articulação numa sucessão de realizações estruturais alternativas que chamamos de seqüência ou constructo diacrônico e que, sempre implícita na própria intuição da categoria, constitui a elaboração concreta desta última pelo crítico. Assim, esses dois momentos erguem-se juntos como gesto inaugural de uma crítica literária genuinamente dialética, do que chamaremos o modo hegeliano, para ser posteriormente diferenciado do modo especificamente marxista.

Não queremos, entretanto, que nos interpretem como tendo afirmado que esse tipo de articulação histórica e dialética não foi nunca praticado antes, ou o tenha sido apenas de maneira insuficiente. Ao contrário: a época moderna tem sido caracterizada por uma proliferação de tais modelos diacrônicos, oferecendo-se sob a variegada guisa de "teorias da história". Basta apenas pensar nos sistemas de Toynbee ou Spengler, na história cultural de Egon Friedell ou Lewis Mumford, nas espetaculares sínteses da arte de Siegfried Giedion ou de Malraux, nas mais recentes novidades na história das idéias tal como praticadas por MacLuhan ou Michel Foucault, mesmo nas teses sociológicas aparentemente especializadas, como a visão de Weber da burocratização da sociedade ou a conhecida "inner direction/other direction" (introdireção/heterodireção) de David Riesman, nas visões apocalípticas de colapso moral e artístico com as de Yvor Winters ou Wyndham Lewis — para avaliar até que ponto nossa vida intelectual em geral tem sido caracterizada por uma interminável tentativa de delinear e aperfeiçoar o modelo mais avançado possível de "teoria da história", e então de colocá-lo em circulação. "Chacun y va", escarneceu Breton, "de sa petite 'observation' ". Ele se referia ao romance e ao modo pelo qual o menor *"insight"* psicológico parece às vezes justificar a elaboração de mais um "mundo" romanesco. A multiplicação das "teorias da história" me impressiona, entretanto, com sintoma de uma doença cultural ainda mais profunda: uma tentativa de passar a perna no presente, em primeiro lugar, de pensar o trajeto por detrás da história até o ponto em que o próprio presente pode ser visto como um instante histórico acabado (como o nascimento de uma nova sensibilidade, a marca de uma mutação cultural final e decisiva, a princípio visível apenas para os iniciados; ou como os primeiros sinais de um cataclismo escatológico, se não simplesmente as primeiras ninharias de uma nova moda ou os primeiros

índices de uma nova depressão); uma tentativa de nomear e rotular o momento em que nos situamos mesmo antes de este alcançar sua consagração final *sub especie aeternitatis* nos próprios livros de história. Tal modo de pensamento deriva de um profundo horror ao tempo e do medo da mudança; é um tipo de operação mental bem diferente da sensibilidade marxista para com o presente enquanto história que saúda uma percepção existencial cada vez mais intensa da historicidade da vida e nela se regozija.

De fato, é tentador citar contra tais teorias da história (e contra as do próprio T. S. Eliot) a conhecida observação deste último sobre William Blake: "Temos pela filosofia de Blake o mesmo respeito... que temos por uma engenhosa peça de mobília feita em casa: admiramos o homem que a montou a partir das bagatelas que achou na casa. A Inglaterra produziu um número razoável desses engenhosos Robinson Crusoes; mas não estamos realmente tão distantes do Continente, ou de nosso próprio passado, a ponto de nos privarmos das vantagens da cultura se as desejarmos... O que o gênio [de Blake] requeria, e o que tristemente lhe faltava, era uma estrutura de idéias aceitas e tradicionais que o teriam impedido de se abandonar a uma filosofia própria, e de concentrar sua atenção nos problemas do poeta".[4] Mas já terá ficado claro para o leitor que, no nosso ponto de vista, a visão teológica que Eliot tem da história não é menos "caseira" do que a de Blake; tampouco desejaria defender o marxismo nos termos sugeridos acima, como a ortodoxia mais conveniente e abrangente para nela encetarmos nossa atividade de poeta ou crítico literário — embora eu ache que tal defesa pudesse ser feita e está, de fato, implícita nos capítulos hermenêuticos deste livro. A questão é que o marxismo não é apenas mais uma teoria da história mas, ao contrário, o "fim" ou abolição das teorias da história como tais. O fato é que de um ponto de vista descritivo, mesmo as mais conservadoras "teorias da história", como as de Taine ou Babbit, MacLuhan ou Wyndham Lewis, simplesmente oferecem meios alternativos para "pontuar" a ascensão do mundo burguês e as diversas metamorfoses culturais e psíquicas, ou "coupures épistémologiques", que a acompanharam. Deter-se na invenção da imprensa, ou no surgimento do culto da natureza, ou do culto do tempo, ou do "esprit classique", é apenas fetichizar um único momento num processo total. Assim é que, quando passamos da "teoria da história" em questão para a própria história concreta, descobrimos um consenso geral quanto ao objeto de estudo, quanto à configuração da mudança como um todo: pois, com veremos mais tarde, é um erro pensar que o marxismo é simplesmente um tipo de interpretação que toma a "seqüência" econô-

4. T. S. Eliot, *Selected Essays*, pp. 279-280.

mica como o código privilegiado final para o qual as outras seqüências devem ser traduzidas. Ao contrário, para o marxismo, a emergência do econômico, a aparição da própria infra-estrutura, é simplesmente o sinal da aproximação do concreto. O mundo burguês, portanto, é o objeto comum de toda reflexão histórica, não importando a abertura ou estreiteza do foco, a generalidade ou precisão do detalhe concreto final (isto é, os domínios econômicos na base da realidade) que é assim registrado. Entretanto, perceber que compartilhamos todos um objeto comum é confrontarmo-nos brutalmente com a mais penosa consciência das próprias fontes do julgamento de classe e da escolha ideológica, e achar-se inextricavelmente "engajado" e, por assim dizer, ontologicamente envolvido na situação sócio-econômica cujo mascaramento era uma das funções mais profundas da "ideologia".

A fraqueza e a força características da "teoria da história" como tal podem talvez ser demonstradas mais claramente quando esta deliberadamente se restringe a uma única esfera cultural, ou a um único nível da superestrutura. Assim, tem sido a história da arte, e em particular a "história da arte sem nomes" de Wölfflin, que parece ter oferecido um paradigma para outros cortes transversais, tal como a história da forma literária.[5] A atração de tais modelos reside, naturalmente, no modo pelo qual são capazes de tratar a história e a evolução de fenômenos relativamente objetivos, como as técnicas artísticas e o material das artes visuais. Os *Media*, as teorias da perspectiva, a relação entre linha e cor, a iconografia: tais tópicos indicam uma espécie de inocência perdida, de conteúdo puramente formal, pela qual o crítico literário, defrontando-se com os fenômenos mais ambíguos da significação lingüística e das formas no tempo, anseia em vão. Os limites metodológicos de tais modelos são igualmente sintomáticos, pois derivam, em larga escala, dos problemas de "pontuação" mencionados acima. Pois o que há, afinal de contas, de tão profundamente problemático no conceito do Barroco ou do Maneirismo (para não mencionar a noção infinitamente mais elástica do próprio moderno), senão o esforço para estabelecer começos e fins reais naquilo que não pode nunca ser apreendido a não ser como uma continuidade? Assim, podemos falar numa espécie de vaidade fundamental da história da arte, que nos oprime sempre que sentimos que é o próprio historiador da arte que detém o poder de modelar livremente seus dados históricos — matéria-prima que, pertencente à superestrutura, sem resistência interna ou realidade própria, é coextensiva à substância do próprio historiador.

---

5. Ver, particularmente, o Capítulo IV de Arnold Hauser, *Philosophy of Art History* (New York, 1958).

Entretanto, é bastante evidente que o mesmo processo se deu, mais ou menos inconscientemente, no domínio da crítica literária. Assim, os "New Critics" — por muito tempo considerados a-históricos, por eles próprios e por outros — na verdade gastaram significativas energias na construção de paradigmas históricos: a dissociação da sensibilidade de Donne a Shelley, a reconquista do estilo e da imagem de Swinburne a Yeats; tais armações características para a análise equivalem a modelos hegelianos de evolução literária, seqüências diacrônicas do tipo descrito acima. Na verdade, como já demonstramos, na medida em que a análise individual inevitavelmente projeta sua própria armação diacrônica, não poderia ser diferente. Apenas que, agora, esse modelo tenta passar como uma teoria da história; e imediatamente as marcas características da pseudo-história reaparecem: a obsessão com a ascensão e o declínio históricos, a interminável busca pela data da queda e pelo nome da serpente. Foi Rousseau o responsável ou seus inimigos, os *philosophes*? Os românticos ou os positivistas? Qual foi pior, o Protestantismo ou a Revolução Francesa? Esses falsos problemas derivam de uma concepção errônea do que a seqüência diacrônica pode fazer, mas prestam, por sua vez, um serviço ideológico, no qual uma estrutura escatológica vem em auxílio de uma política conservadora mascarada de ética numa empreitada aparentemente estética.

Tal é a estrutura do que poderíamos chamar de versão diacrônica da teoria da história. Mas ela tem também uma manifestação sincrônica, naquilo que é, talvez, a mais impressionante e influente produção da espécie: refiro-me àquelas obras que, de Taine a Spengler, e talvez com menos auto-suficiência metodológica no presente, visam explicar o *estilo* total de uma cultura e a profunda unidade de cada um dos momentos da história cultural, na medida que sucedem uns aos outros. Esse modelo é sugestivo pois, até certo ponto, pode ser aplicado à realidade individual ou social, e pode servir como meio para unificar uma infinidade de materiais que seriam de outra forma díspares, como meio para ligar níveis do ser que seriam de outro modo descontínuos. Assim, a noção de "faculté maîtresse", de Taine, é aquilo que une e enforma todas as diversas qualidades de um dado autor: "um tipo particular de gosto e de talento, uma disposição mental ou espiritual especial, um complexo particular de preferências e aversões, de faculdades e fraquezas, em resumo, um *estado psicológico* particular, predominante e persistente, que é aquele de seu autor."[6] Mas a mesma unidade existe numa cultura, de modo que o espírito do classicismo, por exemplo, é aquele estilo ou maneira que medeia "entre uma cerca viva em Versalhes, um argumento filosófico ou teo-

6. Hippolyte Taine, *Essais de critique et d'histoire* (Paris, 1887), p. ix.

lógico de Malebranche, uma regra prosódica prescrita por Boileau, uma lei de Colbert sobre hipotecas, uma saudação na sala de espera do rei em Marly, uma afirmação de Bossuet sobre a realeza de Deus".[7] Esse tipo de modelo, naturalmente, tem sido usado para sustentar teorias orgânicas da sociedade ou da cultura, mas no presente contexto esse conteúdo ideológico pode ser visto simplesmente como a armação ou pretexto organizacional para a prática da analogia em geral, ou para o exercício de uma sensibilidade do que veio a ser chamado "homologias" entre os diferentes níveis da realidade. E na dialética de identidade e diferença que entra em jogo quando aumentamos ou diminuímos nossa distância a um dado momento no passado, as preocupações "morfológicas" de Spengler — que visava descobrir "a linguagem das formas da história" e demonstrar a unidade de um estilo cultural na medida em que engloba tudo, das técnicas de engenharia e do pensamento matemático até o dogma religioso e a convenção literária — são justificadas com uma propedêutica ao estudo da história concreta. No final das contas, a mais eficaz objeção a esse tipo de analogia global é a sua incapacidade de projetar a diacronia ou de operar satisfatoriamente no que não seja senão um único *instante* ou corte transversal no tempo. Na verdade, o pessimismo com relação à cultura, tanto de Taine como de Spengler, deriva em última instância da ilusão ótica de continuidade projetada pela simples justaposição em seqüência dos diversos instantes lacrados e não passíveis de junção: num modelo como esse, somos tentados a dizer, o tempo não pode nunca correr em nenhuma outra direção senão para baixo. Assim é que, incapazes de identificar o substrato econômico da genuína evolução histórica, Taine e Spengler se vêem reduzidos a evocar esta última metaforicamente, nas imagens clássicas de decomposição orgânica ou de doença ou infecção por "princípios falsos", como o "esprit classique".

Em última análise, embora muitos trabalhos sejam possíveis a partir de todos esses modelos, elas são falsificados pela concepção errônea de que seu objeto é de natureza genuinamente histórica. O modelo teórico hegeliano que propusemos em lugar destes últimos distingue-se pela transparência estrutural de suas seqüências diacrônicas, que são claramente identificadas, não como realidades empíricas, mas apenas como *construções* ideais. Pois, como nos lembra uma famosa passagem de *A Ideologia Alemã*, os elementos da superestrutura, não possuindo nenhuma autonomia genuína, não podem também ter nenhuma história genuína: "Não tomamos como ponto de partida o que os homens dizem, imaginam, concebem, nem os homens confor-

7. Taine, citado em René Wellek, *History of Criticism*, 5 vols. (New Haven, 1955-), IV, 37.

me são narrados, concebidos, imaginados, a fim de chegar aos homens de carne e osso. Nós tomamos como pontos de partida homens reais, ativos, e, baseados em seu processo de vida real, demonstramos o desenvolvimento dos reflexos e ecos ideológicos desse processo de vida. Os fantasmas formados no cérebro humano são também, necessariamente, "sublimações" [*Supplemente*] de seu processo de vida material, que é empiricamente verificável e sujeito a premissas materiais. A moralidade, a religião, a metafísica, todo o restante da ideologia e de suas formas correspondentes de consciência, não mais retêm a aparência de independência. *Não têm nenhuma história, nenhum desenvolvimento*; são antes os homens que, desenvolvendo sua produção material e seu relacionamento material, alteram, juntamente com sua existência real, seu pensamento e os produtos de seu pensamento. A vida não é determinada pela consciência, mas sim a consciência pela vida".[8]

Assim, como a descrevemos, a seqüência hegeliana, permitindo embora operar no tempo, distingue-se por aquele movimento final e inevitável, estruturalmente inerente, rumo à sua própria dissolução na qual projeta a partir de si o modelo marxista como sua realização concreta e sua consumação.

II CATEGORIAS LITERÁRIAS: A LÓGICA DO CONTEÚDO

Esta atitude de Marx frente aos valores estéticos está claramente relacionada com sua descoberta do fetichismo da mercadoria, bem como a solução que encontrou para o problema do subjetivo e do objetivo na vida econômica... Enquanto elaborava *O Capital*, Marx interessou-se pelas categorias e formas que faziam fronteira com o estético, por sua analogia com as vicissitudes contraditórias das categorias da economia capitalista.

— Mikhail Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx*

O que examinamos acima, em termos de uma seqüência temporal ou diacrônica, poderia também ser expresso como uma contradição entre uma forma e seu conteúdo: pois o novo está para o velho como um conteúdo latente procurando subir à superfície para deslocar uma forma doravante obsoleta. Esta distinção, na

8. Marx e Engels, *The German Ideology*, trad. Roy Pascal (New York, 1947), pp. 14-15. Os grifos são meus.

qual, entre outras coisas, o leitor reconhecerá o modelo da mudança revolucionária de Marx,[9] é sem dúvida o mecanismo operacional central da dialética, tanto a hegeliana como a marxista e, no final das contas, a mais importante das inovações conceituais de Hegel. A nova oposição deve ser nitidamente diferenciada da idéia mais antiga de forma que domina o pensamento filosófico de Aristóteles a Kant e para a qual o termo conjugado não é conteúdo, mas *matéria*, material inerte, preenchimento, o passivo. Nem tampouco deve a nova dualidade hegeliana ser vista simplesmente como mais uma versão da realidade dialética mais primordial da relação entre sujeito e objeto. Ao contrário, a distinção entre forma e conteúdo é precisamente o que confere à noção de relação sujeito-objeto sua dinâmica secreta, o que permite a Hegel ver as várias combinações lógicas desta última como uma emergência, uma gerando as outras; permite-lhe, também, construir uma escada de formas daquilo que continuaria a ser, em qualquer ponto, uma simples avaliação empírica de uma proporção existente de forças. Finalmente, é este mecanismo dinâmico no pensamento dialético que explica o que podemos chamar de valor profético deste último, embora, como veremos logo em seguida, se possa dizer que tais predições ocorrem somente depois do fato.

No presente contexto, o que é mais marcante com relação à distinção entre forma e conteúdo é que, a despeito da gama enorme de fenômenos aos quais ela pode ser aplicada, o conceito é essencialmente estético na sua origem, pois surgiu dos estudos de Hegel sobre teologia e história da filosofia, para não mencionar a própria arte, ou, em outras palavras, de materiais que pertencem essencialmente à superestrutura. Este é, de fato, o segredo de sua tremenda força nas mãos de Marx: pois o que é relativamente transparente e demonstrável no domínio cultural, a saber, que a mudança é essencialmente uma função do conteúdo procurando sua expressão adequada na forma, é precisamente o que não é claro no mundo reificado das realidades políticas, sociais e econômicas, no qual o noção de que a "matéria-prima" social ou econômica subjacente se desenvolve de acordo com uma lógica própria surge com um efeito explosivo e liberador. A história é um produto do trabalho humano, exatamente como a obra

9. "Em certo estágio de seu desenvolvimento, as forças materiais de produção na sociedade entram em conflito com as relações de produção existentes, ou — o que é apenas uma expressão legal para a mesma coisa — com as relações de propriedade dentro das quais elas operavam antes. De formas de desenvolvimento das forças de produção, essas relações passam a ser suas amarras. Então chegou o período de revolução social." (Marx, Prefácio para *A Contribution to the Critique of Political Economy,* trad. N. I. Stone, Chicago, 1904, p. 12).

de arte, e obedece a uma dinâmica análoga: tal é a força dessa transferência metafórica que, ao mesmo tempo, avança consideravelmente a explicação da profunda afinidade que existe entre a crítica literária e o pensamento dialético em geral, que ressaltamos no pensamento de Lukács.

O pensamento dialético, nesse sentido, pode ser considerado como uma inversão do modelo desenvolvido por Aristóteles, dominado pela forma e derivado do artesanato: aqui, a forma não é vista como um padrão ou molde inicial, aquilo com que começamos, mas antes como aquilo com que terminamos, como a articulação final da lógica mais profunda do próprio conteúdo. "É a natureza do conteúdo, e apenas ela, que vive e avança no conhecimento filosófico e, ao mesmo tempo, é a reflexão interior do conteúdo que postula e origina suas determinações."[10] Estas palavras de Hegel acerca da história da filosofia não são menos válidas para a arte e podem servir para ressaltar a profunda impessoalidade da lógica do conteúdo artístico, para a qual o artista é simplesmente um instrumento. Esta opera por meio dele, usando os acidentes de sua vida pessoal como o próprio elemento de sua busca formal, desenvolvendo-se através dele, bem como de seus predecessores e sucessores, de acordo com suas leis intrínsecas.

Eis porque nossos juízos sobre a obra de arte individual são, em última análise, de caráter social e histórico. A adequação do conteúdo à forma nela realizada, ou não realizada, ou realizada de acordo com determinadas proporções, é, afinal de contas, um dos índices mais precisos da sua realização no momento histórico; na verdade, a forma é apenas a elaboração do conteúdo no domínio da superestrutura. "A insuficiência de uma obra de arte não deve de forma alguma ser vista como resultado de inabilidade individual", diz Hegel na *Estética*, "ao contrário, a *insuficiência da forma* deriva da *insuficiência do conteúdo*. Assim, os chineses, indianos e egípcios, em suas obras, imagens da divindade e ídolos, eram informes, ou sujeitos a determinações formais deficientes e errôneas, incapazes de ordenar a verdadeira beleza porque seus sistemas mitológicos, o conteúdo e pensamento de suas obras de arte, eram indeterminados ou de determinação pobre, não eram em si mesmos conteúdo absoluto. Quanto mais perfeitas se tornam as obras de arte nesse sentido, tanto mais profunda é a verdade interior de seu conteúdo e pensamento. Isto, entretanto, não é apenas questão da maior ou menor habilidade técnica com que as imagens da natureza, como aparecem na realidade exterior, foram observadas e imitadas. Pois em certos estágios na evolução da consciência e da prática artísticas, o abandono e distorção da imagem natural não são absolutamente resultado de acidental

10. Citado em Marcuse, *Reason and Revolution*, p. 121.

incompetência técnica ou inabilidade, mas uma transformação deliberada resultante do e motivada pelo conteúdo na própria consciência. Assim, existem, nesse sentido, tipos incompletos de arte que no aspecto técnico e em outros aspectos podem ser inteiramente completos *em seu domínio próprio*, e ainda assim pareçam deficientes à luz da noção de arte e do ideal. Somente na arte mais elevada é que a idéia e a representação são adequadas uma à outra, de modo que a forma da idéia é verdadeira em e para si mesma porque o conteúdo da idéia, que aquela forma expressa, é ele mesmo o verdadeiro conteúdo. Relacionado a isto está o que já indicamos, a saber, que a idéia é determinada em e através de si mesma como uma totalidade concreta, e assim contém em si o princípio e a medida de sua própria individuação e da determinação de seu aparecimento".[11] Hegel, desse modo, subsume a crítica intrínseca e extrínseca num único movimento global. Deste modo, somos capazes, simultaneamente, de ser fiéis à obra de arte em seus próprios termos (as obras "completas em seu domínio próprio") e, ainda, de situá-la no contexto externo mais vasto no qual os próprios pressupostos formais da obra são questionados e considerados "deficientes à luz da noção de arte e do ideal". Esta última não é mais uma questão de arte no sentido restrito: a Idéia hegeliana deve ser aqui entendida como uma forma de vida total, como o modo concreto da própria vida social (ou o que chamamos acima de lógica do conteúdo). Assim, Hegel recapitula nessa passagem o movimento essencial de toda a crítica dialética, que é o de reconciliar o interior e o exterior, o intrínseco e o extrínseco, o existencial e o histórico, permitindo-nos sentir nossa posição dentro de uma única forma determinada ou momento da história, ao mesmo tempo nos situando fora dele, julgando-o, transcendendo a oposição estéril e estática entre o formalismo e uma utilização sociológica ou histórica da literatura, alternativas que tantas vezes fomos instados a escolher.

É interessante observar, nesse sentido, que tanto para Hegel como para Marx, e apesar da reverência que ambos tinham pela arte grega, a obra de arte perfeita, isto é, aquela na qual a forma é inteiramente adequada ao conteúdo, não pode, teoricamente, ter surgido ainda. No esquema hegeliano das coisas isso se dá porque a arte, em última instância, tende a transcender a si mesma, transformando-se em teologia e filosofia, abolindo-se como jogo sensível à medida que se aproxima daquela autoconsciência plena que é o Espírito Absoluto. Para o marxismo, ao contrário, é antes a filosofia que se abole a si mesma, à medida que o pensamento se torna mais concreto, e o exemplo de Lukács mostrou-nos até que ponto a arte como tal apresenta sólidas credenciais para substituir aquela disciplina. Mas, para o

---

11. *Aesthetik*, I, 81-82.

marxismo, a adequação do objeto ao sujeito, ou da forma ao conteúdo, pode existir como uma possibilidade imaginária somente quando de um ou de outro modo, já tiver sido concretamente realizada na vida social, de modo que realizações formais, bem como defeitos formais, possam ser tomados como sinais de uma configuração social e histórica correspondente, mais profunda, que é tarefa da crítica explorar.

Dissemos que a lógica do conteúdo é em última análise de natureza social e histórica. Pois é evidente que articular a relação entre o fato artístico como tal e o contexto social mais amplo e a realidade histórica aos quais ele corresponde, requer uma ampliação gradual do foco crítico, um alargamento do escopo da reflexão crítica, que nem todo crítico está preparado para efetuar, nem isso é tampouco requerido de toda análise crítica, na verdade. Entretanto, omitir essa ampliação, esse movimento do intrínseco ao extrínseco, já é em si mesmo um ato ideológico, na medida em que encoraja a crença em alguma essência a-histórica da arte e da atividade cultural em geral. Assim, num ensaio clássico, R. H. Pearce mostrou como o "New Criticism" foi capaz de chegar a um acordo ideológico com a dimensão histórica da literatura, impelindo esta última (sou tentado a dizer "reprimindo-a") para a noção de linguagem ou *medium*, que é então por assim dizer, lacrada por fora, de modo que os "New Critics" são capazes de interromper sua atividade nos seus limites, dando ao mesmo tempo a impressão de ter oferecido uma explicação completa (e não histórica) da obra de arte.[12]

Pois é evidente que os juízos do "New Criticism", quer isolando exemplos de falha estilística em Crashaw ou Shelley, ou no Yeats da fase inicial, ou momentos de densidade estilística em Dante ou nos elisabetanos, envolvem uma reflexão sobre a relação entre forma e conteúdo do tipo aqui descrito. De fato, já mostramos que as percepções dos "New Critics" eram diferenciais num sentido dialético — na medida em que nunca esqueceram Donne enquanto liam Swinburne, nem, na verdade, enquanto liam Hardy ou T. S. Eliot — e que, implícita ou explicitamente, projetavam os tipos de seqüências diacrônicas descritas acima. Mas, ao eternizar suas "pedras de toque" — Dante, o Shakespeare do período final, Donne — e ao fetichizar a linguagem, e fazer dela a fonte de uma espécie de plenitude a-histórica, eles foram capazes de restringir sua discussão da lógica do conteúdo dentro de limites puramente éticos, sem serem forçados a traduzir essas categorias éticas em termos sociais e históricos. Assim. apesar do profundo senso do que o pensamento dialético chamará

---

12. Em "Historicism Once More", no volume do mesmo nome (Princeton, 1970), pp. 10-13.

de concreto (especialmente em sua manifestação verbal na poesia lírica ou no verso dramático), eles não estavam dispostos a se aventurar além de uma compreensão puramente idealista da fonte dessa linguagem concreta no conteúdo da poesia, que limitações estratégicas e auto-impostas permitiram que vissem como uma função das atitudes "morais" ou religiosas do poeta.

Mas, com uma ironia de caráter propriamente dialético, o preço final de tais limitações ideológicas não recai sobre o nível histórico, mas sobre o próprio nível intrinsecamente literário. Pois sem aquele profundo relativismo e o respeito pela especificidade de cada situação concreta que caracterizam o pensamento histórico, as categorias do "New Criticism" tendem a se solidificar, sendo daí aplicadas a toda espécie de texto, independente de sua coerência interna.

Para uma crítica genuinamente dialética, na verdade, não pode haver nenhuma categoria de análise preestabelecida: na medida em que cada obra é o resultado final de uma espécie de lógica interna ou do desenvolvimento no seu próprio conteúdo, ela produz suas próprias categorias e dita os termos específicos de sua própria interpretação. Assim, a crítica dialética opõe-se diametralmente a toda teoria estética monovalente que procura descobrir a mesma estrutura em todas as obras de arte e prescreve para elas um único tipo de técnica interpretativa ou um único modo de explicação. Nem tampouco pode ela reconciliar-se com as disciplinas especializadas erigidas sobre alicerces desse tipo: assim, por exemplo, o conceito de *estilística* como um campo separado é, do ponto de vista dialético, fundamentalmente contraditório, pois pressupõe que o estilo, ou a linguagem percebida como estilo, é universalmente um componente essencial e constitutivo da obra de arte literária. De fato, pareceria à primeira vista nem ser necessário dizer que toda obra literária é antes e acima de tudo uma construção lingüística. Mas, na verdade, o que chamamos estilo é um fenômeno relativamente recente e surge junto com o mundo burguês. Pode ser considerado uma conseqüência do abandono do sistema clássico de educação, construído em torno dos textos latinos e gregos; pois o estilo é essencialmente aquilo que na cultura burguesa moderna substitui a *retórica* do período clássico. As duas categorias podem ser convenientemente diferenciadas pelo valor e pelo papel que elas atribuem à personalidade individual: a retórica é, nesse sentido, o conjunto de técnicas por meio das quais um escritor ou orador pode adquirir expressividade ou estilo elevado, concebido como um padrão de classe relativamente fixo, como uma instituição da qual os temperamentos mais diversos são capazes de participar. O estilo, por outro lado, é o próprio elemento da individualidade, o modo pelo qual a consciência individual procura se distinguir, afirmar a sua incomparável originalidade. Sua expressão final é, portanto, a ênfase na sin-

gularidade fisiológica do corpo e da sensação corporal, que já vimos operando como uma categoria formal na poesia moderna. Daí a caracterização de Roland Barthes, que expõe a contradição latente entre o lingüístico e o extralingüístico no próprio cerne do estilo enquanto fenômeno, na medida em que este último constitui "algo assim como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. Suas referências se encontram no nível da biologia, ou do passado, em lugar da história: é a 'coisa' do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão... seu segredo é uma memória encerrada no corpo do escritor; a virtude alusiva do estilo não é um fenômeno de rapidez, como na fala, na qual o que não foi dito permanece como uma espécie de ínterim lingüístico, mas antes como um fenômeno de densidade, pois o que persiste em solidez e profundidade sob o estilo, áspera ou suavemente agrupados em suas figuras, são os fragmentos de uma realidade absolutamente estranha à linguagem".[13]

Certamente, pode-se objetar dizendo que estamos fazendo um jogo de palavras, e que o estilo, como objeto de investigação e como uma categoria literária, não deve ser confundido com o que descrevemos acima como fenômeno histórico do estilo no sentido moderno. Mas esse "jogo de palavras", embora possa parecer inadmissível ao antigo tipo analítico de argumentação lógica, é a própria essência do método dialético: como um escândalo para a racionalidade estática, seu movimento interno dramatiza o elo irresistível que existe entre um conceito formal e a realidade histórica em que este se originou. Assim, a idéia abstrata do estilo em geral conserva traços do fenômeno histórico concreto do estilo na época moderna que ela se propôs expressar; e é porque o estilo é um fenômeno histórico que uma ciência absoluta do estilo é impossível.

Podemos formular tudo isso de outro modo, observando que as obras vêm à existência a distâncias variáveis do verbal: dizer que uma obra é feita de palavras não é o mesmo que dizer que o "estilo", no sentido moderno, é uma de suas categorias dominantes. Em boa parte da produção romanesca do século XIX, por exemplo, o estilo é um elemento relativamente menos significativo (considere-se o modo pelo qual secretamente modernizamos Dickens, por exemplo, pensando nele como um estilista), enquanto a dimensão estilística de um escritor como Racine é ínfima quando comparada com a dimensão retórica. Definir o estilo, entretanto, como linguagem que deliberadamente chama a atenção sobre si mesma, "emergindo" como um elemento chave na obra, é reafirmar, contra a estilística, o caráter fundamentalmente histórico do fenômeno.

---

13. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, pp. 58-59.

O modelo mais notável do processo pelo qual o conteúdo, por meio de sua própria lógica interna, gera as categorias em termos das quais ele se organiza numa estrutura formal — e em cujos termos deve conseqüentemente ser estudado — é talvez aquele fornecido pela investigação econômica de Marx, na qual foi obrigado a criar as categorias apropriadas de investigação e, ao mesmo tempo, justificar tais categorias com fundamentos históricos. Assim, o capítulo inicial de *Das Kapital*, ao estabelecer a categoria intelectual da mercadoria e ao descrever a relação entre a idéia de mercadoria e a realidade de sua produção, que ela ao mesmo tempo reflete e procura apreender, é uma demonstração clássica do pensamento dialético como geração e dissolução incessantes de categorias intelectuais. Desde o começo, Marx foi obrigado a ajustar contas com as categorias econômicas tradicionais desenvolvidas pelos economistas burgueses, que viam a operação da economia como uma interação mecânica e a-histórica de componentes tais como produção, distribuição, troca, consumo, salários, arrendamento de terra, propriedade, indústria, agricultura, etc. Mas a questão é que em qualquer momento da evolução social e histórica, esses diversos "componentes" estão em relações diferentes e bastante específicas uns com os outros, de tal forma que, mudando suas proporções, a natureza de todo o processo também se transforma. Assim, a agricultura não pode ser considerada algo assim como uma essência ou Idéia platônica: não existe nenhuma categoria fixa como, por exemplo, propriedade da terra, que seja a mesma sob o capitalismo e em sociedades pastoris pré-capitalistas. Ao contrário, as partes são relacionais e mudam junto com a evolução do todo: "A linha nítida de demarcação (precisão abstrata) que tão claramente caracterizava as nações comerciais da Antigüidade, como os fenícios e cartagineses, devia-se à própria predominância da agricultura. O capital surge como capital de comércio ou de dinheiro nessa abstração, na qual o capital não constitui ainda o elemento predominante da sociedade".[14] Desse modo, o pensamento dialético é duplamente histórico: não somente os fenômenos com os quais opera são de natureza histórica, mas também deve ele descongelar os próprios conceitos pelos quais os fenômenos foram compreendidos, interpretando a imobilidade destes como fenômenos históricos em si mesmos.

Eis porque uma crítica genuinamente dialética deve sempre incluir um comentário sobre seus instrumentos intelectuais como parte de sua própria estrutura operacional. Assim, a análise clássica que Plekhanov fez do simbolismo transcende uma simples interpretação dos elementos simbólicos, tal como o pato selvagem, por exemplo, os

14. Marx, *Contribution to the Critique of Political Economy*, p. 304.

quais são estruturalmente projetados pela obra de Ibsen. O que é significativo para ele não é o sentido dos símbolos individuais, mas o significado do fenômeno do simbolismo como tal: "A história da literatura mostra que o homem sempre usou um desses dois meios [simbolismo ou realismo] para transcender uma realidade particular. Ele emprega o primeiro (i.e., os símbolos) quando é incapaz de apreender o sentido dessa realidade particular, ou quando não consegue aceitar a conclusão a que chega o desenvolvimento dessa realidade. Recorre aos símbolos quando não pode resolver problemas difíceis, às vezes insolúveis; quando (para usarmos a feliz expressão de Hegel) não é capaz de proferir as palavras mágicas que dão vida a uma imagem do futuro. Assim, a capacidade de proferir essas palavras mágicas é um sinal de força, enquanto que a incapacidade de assim o fazer é um sinal de fraqueza. E desse modo, na arte, quando um artista se inclina para o simbolismo, é um sinal infalível de que seu pensamento — ou o pensamento da classe que ele representa, no sentido de sua evolução social — não ousa penetrar a realidade que está diante de seus olhos".[15] O leitor reconhecerá nessa passagem aquela hostilidade característica para com o modernismo e o que chamamos de estilização, aquela inclinação instintiva em direção da obra realista, que foi posteriormente elaborada de maneira demasiadamente programática por Lukács; vislumbrará também, talvez, no presente contexto, as origens hegelianas de tal juízo de valor, para o qual o retorno a modos simbólicos é sentido como uma regressão histórica. Entretanto, não é a percepção básica de Plekhanov que está em questão aqui, mas sim a transformação em uma fórmula simplista do que foi na época um conceito novo, desenvolvido para fazer justiça à estrutura peculiar de uma dada obra. Tal análise é dialética na medida em que enfatiza a interação dinâmica e a interdependência entre o simbolismo e os outros elementos da obra; e na medida em que articula o modo pelo qual o desenvolvimento excessivo de um elemento (no caso, um objeto visual) está vitalmente relacionado com o desenvolvimento insuficiente de outros. Assim, a crítica dialética substitui os velhos absolutos de verdade e beleza por um juízo no qual a insistência na preeminência da situação histórica sublinha a inseparabilidade das forças e fraquezas dentro da própria obra de arte ou no sistema filosófico. Ela é também uma ilustração concreta de como as próprias forças, em toda sua especificidade, requerem a existência de determinadas fraquezas correspondentes para que possam se manifestar.

Podemos talvez retomar o sentido da relatividade das categorias literárias, da primazia das contradições internas específicas à obra individual, reexaminando sob sua luz nossa própria atividade. Ficou

15. In *Ibsen*, ed. Angel Flores (New York, 1966).

claro que, até este ponto, nossa descrição foi essencialmente não dialética, na medida em que tomou o pensamento dialético apenas como seu *objeto* e falhou em sublinhar sua própria autoconsciência como pensamento ao quadrado. Que é esse o caso, pode ser avaliado pela categoria dominante no presente ensaio, que é a do *exemplo*: pois somente quando o pensamento é imperfeitamente realizado é que se torna necessário oferecer exemplos como tais. Estes últimos são sempre sinal de abstração ou de distância do processo de pensamento: são aditivos e analíticos, ao passo que no pensamento genuinamente dialético o processo todo estaria implícito em qualquer objeto dado. Aqui, ao contrário, o pensamento concreto fendeu-se em duas operações totalmente separadas: de um lado, não o pensamento genuíno, mas a apresentação de um *método*, e, do outro, não a adesão a um objeto genuíno, mas apenas a uma série de *exemplos* de objetos. Entretanto, a própria essência do pensamento dialético está na inseparabilidade do pensamento e do conteúdo, ou do pensamento e do próprio objeto. Este foi o peso do Prefácio de Hegel à *Fenomenologia*, no qual nega que se possa caracterizar a filosofia de fora, ou que se possa genuinamente falar sobre ela de outro modo que não o da prática real da própria filosofia: "a exigência de tais explanações (i.e., afirmações de fora sobre o processo filosófico, apresentações de seu objetivo e métodos, ilustrações, e exemplos, etc.), bem como as tentativas de satisfazer essa exigência, passam muito facilmente como sendo a tarefa essencial que a filosofia tem de encetar. Onde poderia a mais profunda verdade de uma obra filosófica ser melhor expressa senão nos seus fins e resultados? E como conhecer mais definitivamente estes últimos senão distinguindo-os do que é produzido durante o mesmo período por outros trabalhando na mesma área? Entretanto, se for para esse procedimento passar por mais do que o início do conhecimento, se for considerado conhecimento propriamente dito, devemos então tomá-lo como um recurso para evitar a tarefa real que se tem pela frente, uma tentativa de combinar a aparência de seriedade e interesse pelo assunto com um desprezo real e completo por ele. Pois o verdadeiro assunto não se esgota no seu resultado, mas na sua elaboração; nem tampouco o todo efetivo é o resultado alcançado, mas sim o resultado juntamente com o processo de se chegar até ele. O fim para si é um universal sem vida, assim como o impulso geral é meramente uma atividade em certa direção, que não encontrou ainda sua realização concreta; e o simples resultado é o cadáver de um sistema que deixou para trás sua tendência orientadora".[16]

---

16. Hegel, *Phenomenology of Mind*, trad. J. B. Baillie (Londres, 1949), pp. 68-69.

Assim, a única apresentação genuinamente concreta da crítica dialética é a prática dessa mesma crítica, a qual, partindo de um dado objeto, chega à própria literatura. De modo que é somente com nosso exemplo do *exemplo* que nossa apresentação ascende a um plano dialético mais elevado e atinge uma consciência mais adequada de sua própria atividade, procurando, por meio do comentário sobre seu próprio comentário, um lampejo do que possa ser uma crítica genuinamente concreta.

III A TAUTOLOGIA COMO MEDIAÇÃO ENTRE FORMA E CONTEÚDO

Na sua própria estrutura, o pensamento dialético é autoconsciência, podendo ser descrito como a tentativa de pensar sobre um dado objeto, em um nível, e simultaneamente observar nossos próprios processos de pensamento quando assim o fazemos: ou, para usarmos uma figura mais científica, avaliar a posição do observador no próprio experimento. Sob essa luz, a diferença entre a dialética hegeliana e a marxista pode ser definida em termos do tipo de autoconsciência envolvida. Para Hegel, esta é relativamente lógica e envolve a percepção da inter-relação de categorias puramente intelectuais, tais como sujeito e objeto, qualidade e quantidade, limitação e infinidade, etc.; aqui, o pensador vem a compreender o modo pelo qual seus processos determinados de pensamento, e na verdade as próprias formas dos problemas dos quais ele parte, limitam os resultados de seu pensamento. Para a dialética marxista, por outro lado, a autoconsciência a que se visa é a percepção da posição do pensador na sociedade e na própria história, e dos limites impostos a essa percepção por sua posição de classe — em resumo, da natureza ideológica e situacional de todo pensamento e da criação inicial dos próprios problemas. Assim, fica claro que essas duas formas da dialética de modo algum se contradizem, embora a exata relação entre elas necessite ser ainda elaborada.

Mas a autoconsciência não significa introspecção; o pensamento dialético absolutamente não é um pensamento pessoal, mas o modo pelo qual um certo tipo de material eleva-se à consciência, não apenas como objeto de nosso pensamento, mas também como uma série de operações mentais propostas pela natureza intrínseca desse objeto particular. O pensamento dialético, portanto, não é somente pensamento ao quadrado, pensamento sobre um pensamento preexistente, mas também o completamento deste último, sua realização e abolição num sentido a ser ainda descrito. Pois, na medida em que coloca a antiga operação mental num contexto novo e mais amplo, converte o

problema numa solução, não mais tentando resolver o dilema de chofre, conforme seus próprios termos, mas antes vindo a compreender o dilema ele mesmo como marca das profundas contradições latentes no próprio modo de colocar o problema. Assim, deparando com poesia obscura, o leitor ingênuo tenta de saída *interpretar*, resolver as dificuldades imediatas em termos da transparência do pensamento racional; ao passo que, para um leitor dialeticamente treinado, é a própria obscuridade que é o objeto de sua leitura; sua qualidade e estrutura específicas é o que ele tenta definir e comparar com outras formas de opacidade verbal. Desse modo, nosso pensamento não mais aceita os problemas manifestos por seu valor aparente, mas penetra atrás da tela para examinar a própria origem da relação sujeito-objeto. Mas este tipo de autoconsciência, que a fenomenologia definia como *epoche* ou colocar entre parênteses, recebe sua própria avaliação dialética através de sua posição no processo histórico.

Assim, em seu limite extremo, o pensamento tende, de algum modo, a se deslindar a si mesmo, e é isso, mais que qualquer outra coisa, que justifica a descrição do pensamento dialético como tautológico — tautológico no sentido ontológico, como parte da nascente percepção da profunda tautologia de todo pensamento. O significado disto vai mais fundo do que a simples tautologia lógica, embora a forma temporal básica seja a mesma: ali, quando a proposição parecia ligar duas entidades separadas, independentes, estas revelam ser a mesma coisa desde o início, e o próprio ato de pensar se dissipa. Aqui, a identidade não é a que existe entre duas palavras ou dois conceitos, mas antes entre sujeito e objeto, entre o processo de pensar e a própria realidade sobre a qual ele é exercido, que ele tenta apreender. O pensamento não dialético estabelece uma separação inicial, um dualismo inicial, ingenuamente imaginando-se uma subjetividade operando sobre uma objetividade totalmente diferente e distinta de si mesma. O pensamento dialético surge como uma ampliação e uma anulação desse dualismo inicial, pois percebe ele mesmo a fonte da objetividade exterior que imaginara ser algo separado; e isso deve ser entendido de dois modos, no sentido do "idealismo objetivo" hegeliano, para o qual toda experiência é uma função de uma estrutura sujeito-objeto de alguma espécie, e no sentido marxista, para o qual o mundo exterior é produto do trabalho humano e da história humana, de maneira tão total que o produtor humano é ele mesmo produto dessa história.

Foi precisamente essa dependência do pensamento com relação a seu conteúdo ou objeto a responsável pelo "jogo de palavras" ou trocadilho dialético visto em operação na parte anterior; na verdade, ele é típico do pensamento dialético em geral. Assim, o leitor de um ensaio como "Sociedade", de Adorno, pode apressadamente concluir que o escritor misturou injustificavelmente dois tipos diferentes de

considerações, dois objetos de investigação totalmente distintos — que ele freqüentemente, e de maneira deliberada, confunde teoria social, ou a história dos diversos *conceitos* de sociedade, com sociologia, ou o estudo empírico das várias sociedades existentes. E é bem verdade que o ensaio de Adorno é uma passagem incessante de referência de um nível para o outro: pois, como vimos acima, ele visa, precisamente, demonstrar que as dificuldades inerentes ao *conceito* de sociedade (na medida em que esta não pode ser concebida nem como um super-organismo nem como um objeto empírico no mundo) resultam, não da teorização imperfeita, que um maior talento e dados mais acurados poderiam retificar, mas antes da condição objetiva da própria sociedade como um objeto real, indefinível em qualquer ponto determinado e, no entanto, onipresente, cujo controle sobre o indivíduo se reflete nas próprias contradições da idéia ela mesma: "enquanto a noção de sociedade não pode ser deduzida de nenhum fato individual, nem, por outro lado, ser apreendida ela mesma como um fato individual, não há entretanto nenhum fato social que não seja determinado pela sociedade como um todo".[17]

Sem dúvida, existe algo de escandaloso, para o pensamento analítico, na noção de que não só as teorias, mas também os próprios problemas e categorias do pensamento — quer sejam entidades tais como o dinheiro, a violência, a sociedade, o estilo ou o ponto de vista — estão em constante mutação histórica e não têm nenhuma realidade fixa e objetiva. Entretanto, mesmo as ciências físicas estão começando a levar em consideração a possibilidade profundamente inquietante de que as próprias leis subjacentes ao universo possam estar num estado de evolução, de tal modo que o próprio conceito de lei física, de uma ordem da natureza fixa e imutável passa a ser questionado.[18]

As análises lógicas mais recentes do pensamento e das proposições históricas confirmam a noção de sua estrutura tautológica. Michael Scriven, por exemplo, mostrou como todas as aparentes explanações em historiografia, quer proclamem estabelecer leis ou simplesmente causas, são na realidade simplesmente "truísmos" disfarçados: em outras palavras, estão pressupostas, para começar, no fenômeno inicial a ser explicado, e o que tomamos por uma explanação nada mais é do que uma articulação do "postulado" inicial, como em geometria, uma análise reduzindo-o às suas diversas proposições subentendidas. Entretanto, em certo sentido, essa circularidade já estava presente nas explicações das ciências físicas também: "Quando pediram aos

---

17. Adorno, "Society", *Salmagundi*, n.ºs 10-11 (Outono 1969-Inverno, 1970), p. 145.

18. Ver Stephen Toulmin e June Goodfield, *The Discovery of Time* (New York, 1965). Esta é, diga-se de passagem, uma dialética da natureza muito distinta daquela proposta por Engels.

cientistas para explicar as variações no brilho aparente do foguete do segundo estágio, que lançou o primeiro de nossos satélites artificiais, responderam que era devido à sua rotação axial e à sua assimetria. Esta explicação, provavelmente ilustrada com um lápis movendo-se e girando no ar, foi perfeitamente adequada, mesmo para os homens da imprensa. Mas ela não contém nenhuma lei... É perfeitamente verdadeiro que o brilho aparente do foguete varia porque um número variável de fótons penetra na retina do observador; mas isto seria igualmente verdadeiro se o foguete fosse simétrico e estivesse sendo iluminado por uma fonte de luz de brilho variável, etc.; nosso interesse é que um desses estados do objeto particular de pesquisa nos seja selecionado como explicação, isto é, que nos digam afinal se é a forma e o movimento do foguete ou a iluminação variável do mesmo que é responsável pelo que vemos".[19] Em outras palavras, a explicação é inerente à descrição inicial do evento, assim como o teorema geométrico é inerente à definição inicial. Portanto, a compreensão em história não deriva da combinação de dois itens totalmente diferentes, com uma lei e sua manifestação, ou das premissas de um silogismo, mas simplesmente da ampliação da descrição do evento básico e da rearticulação de suas partes em termos de causa e efeito, ou de problema e explicação. Tal compreensão, conseqüentemente, é algo como uma forma movendo-se no tempo mas, como um processo isolado de pensamento, desmorona em tautologia quando nos tornamos cônscios da natureza real da operação mental executada.

Assim, para voltarmos a uma ilustração de um dos primeiros capítulos, a Gironda sem dúvida representava os interesses de uma classe mercantil particular em Bordéus, e suas atividades adquirem para a mente uma espécie de transparência quando assim entendidas. Mas a idéia de que o evento em questão (a própria Gironda) e a sua explicação (a classe a que pertence) estão relacionados como um efeito a uma causa não é, no final das contas, muito coerente. Se examinarmos atentamente nossas próprias operações mentais, descobrimos que começamos com uma visão relativamente limitada da Gironda (as diversas personalidades parlamentares, o material anedótico, suas filosofias e discursos políticos oficiais, seu programa), que é então estendida abruptamente, de modo a incluir a experiência social de seu lugar de origem, seu passado, suas conexões de família, etc. O único modo pelo qual esta última poderia assumir a função de uma *explicação* seria se fosse entendida como uma negação implícita de proposições sem sentido, tais como: a Gironda era constituída de camponeses, a Gironda eram liberais do século XIX, a Gi-

19. *Theories of History*, org. Patrick Gardiner (Glencoe, 1959), pp. 445-447.

ronda eram aristocratas austríacos, etc. Que a Gironda era o que eles eram é portanto um truísmo e, em última instância, nossa compreensão da história se dissolve na operação da lei de não-contradição, na percepção final de que todos os eventos contêm sua própria lógica, suas próprias "interpretações": uma interpretação que então articulamos numa sucessão lógica.

No domínio da história das idéias, esta ilusão de causalidade é mais forte porque no decorrer do tempo as situações concretas esvaeceram, enquanto as idéias permaneceram de pé por si mesmas. A relação original entre o pensamento e seu objeto não era uma relação externa. mas interna; e as melhores análises dialéticas mostram, não tanto que a realidade social externa *motiva* um tipo particular de pensamento, mas que impõe a ele limitações internas básicas, de uma maneira quase apriorística. Esta era sem dúvida a tese de *História e Consciência de Classe*, de Lukács, num nível bastante abstrato: que a situação social da burguesia estabelecia limites *a priori* a seu pensamento especulativo ou, para usarmos nossa própria terminologia, que as formas de pensamento burguês dependem da lógica interna profunda do conteúdo da vida burguesa. Assim, Herbert Marcuse mostra como as distorções ideológicas do sistema de Hegel (a Idéia Absoluta, o conservadorismo político, a base idealista do sistema em geral) estão de acordo com o conteúdo de sua situação social e histórica. Não são defeitos externos, mas antes parte integrante do reconhecimento, da parte de Hegel, da natureza da realidade social nesse momento particular de desenvolvimento: "Ele confere ao estado a posição suprema por ver os efeitos inevitáveis dos antagonismos no interior da sociedade moderna. Os interesses individuais em competição são incapazes de gerar um sistema que garantiria a continuação do todo, daí ser necessário que uma autoridade incontestável seja imposta sobre eles... a ordem racional que Hegel discute aqui... indica para ele os limites extremos dentro dos quais essa sociedade pode ser razoável sem ser negada em princípio. Ele toma o terror revolucionário de 1793 como um alerta brutal de que a ordem existente deve ser protegida de todos os modos disponíveis".[20] Assim, o "conservadorismo" de Hegel é também um reconhecimento da anarquia moral inerente ao capitalismo. Sua defesa do estado prussiano resulta de sua incapacidade, nesse momento particular da história, de divisar claramente qualquer forma de mutação e reorganização social genuína que não seja simplesmente a explosão do Terror. A única correção concreta do sistema de Hegel é, portanto, a passagem do tempo, o desenvolvimento da situação sócio-econômica para além daqueles limites, o que equivale a dizer que a única crítica adequada de Hegel é

---

20. Marcuse, *Reason and Revolution*, pp. 175, 177.

a filosofia de Marx. Desse modo o pensamento filosófico, se levado o suficientemente longe, transforma-se em pensamento histórico e a compreensão do pensamento abstrato, em última instância, resolve-se na percepção do conteúdo desse pensamento, isto é, da situação histórica básica em que ocorreu.

Quando nos voltamos para a nossa própria época, entretanto, a noção dos limites internos do pensamento torna-se imediatamente mais drástica em suas implicações. Toma a forma de um salto entre duas zonas descontínuas do ser, o interior e o exterior, o psicológico e o sociológico, o qualitativo, realidade vivida da experiência individual, e o quantitativo, condições externas e coletivas da existência. O choque produzido por esse salto é o do juízo exterior, o de descobrir-se desarraigado de sua própria mente, agora devolvendo o olhar para a mônada com os olhos dos outros, ou da história: já descrevemos a *Critique* de Sartre como a realização deliberada desse processo. Entretanto, se examinarmos a filosofia de Sartre da fase inicial (tomando-a como ilustração de uma das mais completas descrições da existência feitas de *dentro*, e a mais completa defesa metodológica de uma descrição desse tipo), descobriremos ser possível, a um só tempo, reconhecer nossa própria experiência nessa descrição e admitir o argumento de Marcuse de que o que é aí apresentado como estrutura ontológica da existência da consciência no mundo, e de suas relações concretas com outras pessoas, nada mais é que formas de alienação histórica, com sua linguagem característica de posse e reificação.[21] Mas com tal análise, na qual o ontológico é na realidade o histórico sob disfarce, não é apenas o sistema de Sartre, mas nós mesmos que somos, em certo sentido, virados pelo avesso como uma luva, forçados a nos vermos de fora em termos mais amplos, e a reconhecer as condições anteriores familiares de nossa experiência como a própria estrutura da alienação. Essa operação é muito mais complexa do que a crítica convencional das posições filosóficas em seus próprios termos. Um exemplo desta última seria o modo pelo qual Merleau-Ponty, postulando uma separação demasiado radical entre sujeito e objeto nos pressupostos iniciais de *O Ser e o Nada*, reconstrói o sistema deste último numa nova e, para ele, mais adequada base experimental na *Fenomenologia da Percepção*. O ensaio de Marcuse, por outro lado, não mais procura distinguir os elementos verdadeiros dos falsos no pensamento de Sartre, mas antes busca isolar e identificar a experiência ou a situação histórica concreta correspondente ao sistema de Sartre enquanto totalidade conceitual: este tipo de crítica dialética, portanto, envolve um salto do nível puramente conceitual

---

21. Ver Marcuse, "Existentialismus", *Kultur und Gesellschaft*, II, 49-84.

para o nível histórico, da idéia para a correspondente experiência vivida, que é então "julgada", na medida em que é posta em perspectiva histórica para nós. Esta é, de fato, a dimensão hermenêutica do pensamento dialético, que é instado a restaurar para o fato cultural abstrato, isolado no plano da superestrutura, o seu contexto ou situação concreta; esta última, é claro, desapareceu quando temos de lidar com objetos culturais do passado. Mas quando temos de lidar com produtos da cultura contemporânea, esta situação concreta torna-se objeto de repressão, na medida em que desejamos ignorar a situação sócio-econômica em que estamos realmente envolvidos. Assim, tais juízos dialéticos permitem-nos realizar uma síntese momentânea do interior e do exterior, do intrínseco e do extrínseco, da existência e da história: mas é uma síntese que pagamos com um julgamento histórico objetivo de nós mesmos.

No domínio puramente literário, isto não é em nenhuma parte tão evidente quanto naquela forma literária que, precisamente, toma a história por seu objeto, a saber, o romance histórico. Aqui, a primazia da lógica da matéria-prima sobre a forma é absoluta, e o processo pelo qual as contradições do objeto histórico são transformadas nas contradições da forma pode ser claramente observado, como num experimento de laboratório. Esta é a substância de uma notável carta de Adorno a Thomas Mann acerca da novela de Mann, *Die Betrogene*: "A figura de Ken, se não estou equivocado, contém todos os traços distintivos de um americano dos anos 40 ou 50, mais do que da década após a *Primeira* Guerra Mundial; obviamente, você mesmo está bem mais cônscio disso do que eu. Agora, poder-se-ia reivindicar [tal transposição] como um caso de legítima liberdade de criação artística, e sustentar que as exigências de exatidão cronológica devem subordinar-se a esta última, mesmo quando for uma questão de precisão na caracterização. Mas eu me pergunto se um argumento auto-evidente como esse tem realmente alguma força. Se você situa uma obra nos anos 20 e faz transcorrer depois da Primeira Guerra Mundial em vez da Segunda, deve ter bons motivos para assim o fazer — o mais óbvio sendo que uma existência como a de Frau von Tümmler é inconcebível nos dias de hoje: e, em um nível mais profundo, isto está relacionado com a tentativa de colocar uma distância entre nós e essa realidade imediata, de transformá-la magicamente num momento anterior da história, precisamente aquele período a cujo azinhavre *Krull* também se rendeu. Entretanto, quando começamos a transpor décadas desse modo, envolvemo-nos em obrigações não de todo diferentes daquelas fixadas pelos compassos iniciais de uma composição musical, de cujo desiderato não nos livramos até as notas finais, que restabelecem o equilíbrio. Não estou me referindo a uma obrigação para com uma fidelidade externa na palheta temporal, mas

antes à obrigação de iluminar as imagens evocadas pela arte com uma iluminação também histórica, a qual, por razões estéticas imanentes óbvias, dificilmente poderia dispensar aqueles primeiros atributos, algo exteriores. Pois, a menos que eu esteja enganado, encontramo-nos aqui naquela situação paradoxal na qual a evocação de tais imagens ou, em outras palavras, a verdadeira magia da obra de arte, é mais plenamente atingida na medida em que é constituída de material autêntico. Poderíamos pensar que a impregnação da obra pela subjetividade não está — como nossa formação tradicional poderia fazer crer — na simples oposição ao preceito do realismo que ecoa em toda sua obra, mas sim que a espiritualização, o mundo da *imago*, é atingida na proporção do rigor com que nos mantemos fiéis ao histórico, e isso é válido para a caracterização também... No momento, o que me chama a atenção é que essa precisão está se penitenciando pelo pecado sob o qual toda a ficção artística labuta, tentando curar-se por meio do rigor em fantasia".[22]

Mas, se tudo se aglutina no momento histórico, então o romance histórico deve finalmente dissolver-se como forma, pois em seu esforço gradual para atingir a totalidade concreta arrebenta os limites existenciais da própria arte. A emergência do romance histórico foi apenas um sintoma do crescente historicismo do romance em geral, e em nossa época há um consenso geral de que todos os romances são históricos, na medida em que, sendo fiéis ao presente, seu objeto é tão profundamente histórico quanto qualquer momento do passado distante. A implicação é que o romance do presente se tornou tão contraditório quanto o romance histórico, e igualmente impossível de ser realizado. E, de fato, acima do deslocamento do romance pelo jornalismo e pela sociologia, a crise formal do romance hoje tem suas raízes na situação histórica, que parece ser demasiado complexa para ser apresentada num modelo narrativo. Este é o modo como Simone de Beauvoir descreve em *Os Mandarins* o dilema de sua personagem Henri Perron, quando este tenta fazer justiça ao conteúdo histórico do período do pós-guerra: "Ele esparrama suas anotações diante de si — quase cem páginas. Foi bom deixá-las de lado por um mês; agora seria capaz de relê-las com novos olhos. Mergulhou nelas alegremente, feliz por redescobrir memórias e impressões modeladas em sentenças cuidadosas e que fluíam lisamente. Mas depois de alguns instantes começou a se preocupar. O que é que ele ia fazer com todo esse troço? Esses rabiscos não tinham pé nem cabeça, embora tivessem mesmo alguma coisa em comum — uma certa sensação, um clima, o clima do período do pré-guerra. E isso de repente o perturbou.

---

22. T. W. Adorno, "Aus einem Brief über *Die Betrogene* an Thomas Mann", *Akzente*, II, n.º 3 (1955), 286-287.

Ele tinha pensado vagamente, 'Vou tentar transmitir o sabor da minha vida'. Como se isso fosse um perfume, rotulado, marca registrada, sempre o mesmo, ano após ano. Mas as coisas que ele tinha a dizer sobre viagens, por exemplo, eram todas em termos de um jovem de vinte e cinco anos, o jovem que tinha sido em 1935; não tinham absolutamente nada a ver com o que vivera em Portugal [após a libertação de Paris]. A história de seu caso com Paula era igualmente datada; nem Lambert, nem Vincent, nenhum dos rapazes que ele conhecia teria reações parecidas hoje. E além disso, depois de viver cinco anos sob ocupação alemã, uma jovem mulher de vinte e sete seria bem diferente de Paula. Havia uma solução: deliberadamente situar o livro por volta de 1935. Mas ele não tinha nenhuma vontade de escrever um romance 'de época', recriando um mundo que não mais existia. Ao contrário, o que ele esperava ao anotar essas linhas era se jogar vivo e inteiro no papel. Bem, ele tinha então de escrever a estória no presente, transpondo as personagens e os acontecimentos. 'Transpor — que palavra irritante! que palavra besta!', disse consigo mesmo. 'É absurdo, a liberdade que a gente toma com as personagens num romance. Elas são transportadas de um século para o outro, arrancadas dum país e enfiadas em outro, o presente de uma pessoa é colado ao passado de uma outra. E tudo isso é recheado com fantasias pessoais. Se a gente olhar bem de perto, toda personagem de romance é um monstro, e toda a arte consiste em impedir que o leitor olhe perto demais. . .' "[23] Sem dúvida, um relato americano dessa abolição da arte, essa abdicação do gesto de contar estória, sentindo-se culpado diante de sua própria ficcionalidade, encontraria mais espaço para o papel do sistema publicitário na distorção dos acontecimentos por uma espécie de falsa consciência onipresente; também relacionaria, como veremos logo em seguida, as dificuldades narrativas com uma determinada configuração na estrutura política, com a estrutura singular do momento histórico presente. Entretanto, Simone de Beauvoir ressalta aqui a ameaça, para o próprio processo artístico, de uma experiência temporal cada vez mais fortemente marcada pela historicidade e dominada por uma consciência política cada vez mais urgente. A gravidade da evocação não é de forma alguma diminuída se acrescentarmos que é exatamente na forma romanesca que ela o faz; assim, é dialeticamente, em certo sentido, que o romance se regenera a partir de sua própria impossibilidade, tomando esta última como o conteúdo renovado da narração.

Desse modo, o movimento tautológico que descrevemos no interior da obra de arte, na qual, à certa altura, considerações intrinsecamente

---

23. Simone de Beauvoir, *The Mandarins*, trad. L. M. Friedman (New York, 1956), pp. 131-132.

formais repentinamente dissolvem-se em problemas de conteúdo, é reproduzido fora da obra na relação entre o conteúdo e seu contexto histórico. É um truísmo esquecido dizer que formas como o épico, a tragédia de costumes, o romance epistolar, dependem inerentemente, para que possam existir, das possibilidades de seu conteúdo ou, em outras palavras, da estrutura da experiência social que utilizam como matéria-prima e da qual emergem como artefatos. Talvez seja ainda a de Hegel a descrição mais exaustiva do modo pelo qual, com uma transformação na vida social concreta, o sistema total das artes é brutalmente deslocado, e a prática de formas inteiras de arte caem no esquecimento: assim é para ele, por exemplo, o desaparecimento do mundo épico, com sua organização da vida como uma totalidade da experiência, e a emergência do mundo do individualismo burguês, que ele chama de "mundo da prosa", no qual "o ser humano individual deve, repetidamente, a fim de preservar sua própria individualidade, fazer de si mesmo um meio para as outras pessoas, servir os seus fins limitados, e transformá-los em meios a fim de satisfazer seus próprios interesses estreitos. Portanto, o indivíduo, como aparece nesse mundo da vida cotidiana e da prosa, não extrai seu princípio de atividade de si mesmo enquanto totalidade, não é compreensível em si mesmo, mas somente em relação a outras pessoas. Pois ele se descobre dependente de influências externas, leis, estruturas políticas, relações domésticas que o precederam e às quais ele deve ceder, quer seja capaz de interiorizá-las ou não. Além disso, o sujeito individual não é uma totalidade para outras pessoas, mas surge, do ponto de vista delas, somente no contexto de seus próprios interesses imediatos e isolados, em suas ações, desejos e opiniões. O que de imediato interessa às pessoas é apenas a relação com seus próprios objetivos e intenções. Mesmo as maiores ações e iniciativas que uma coletividade pode empreender revelam ser, nesta área de aparências relativas, pouco mais do que uma multidão de esforços individuais... [Assim], nesse domínio, o indivíduo não é mais capaz de manter aquele aspecto de vitalidade e liberdade autônomas e completas, que é o próprio fundamento da noção de beleza. É verdade que não faltam nem sistema nem uma totalidade de atividades na realidade humana imediata [do mundo da prosa] e nos empreendimentos e instituições desta última; mas esse todo é apenas um agregado de individualidades, suas ocupações e atividades são fragmentadas em inúmeras partes, de modo que somente minúsculas partículas do todo cabem aos diversos indivíduos... Esta é a prosa do mundo, como surge para a nossa consciência e para a consciência das outras pessoas, um mundo finito, de mutabilidade, de relativização, um mundo sob a regra de uma necessidade à qual o indivíduo é incapaz de escapar. Pois o ser individual está preso numa contradição pela qual ele se vê a si mes-

mo como uma unidade fechada, sendo ao mesmo tempo totalmente dependente de outras pessoas, e a luta para resolver essa contradição dura tanto quanto a tentativa e a batalha".[24] Hegel, desse modo, distingue a peculiaridade estrutural do capitalismo em termos do dilema que ele coloca como conteúdo potencial para a obra de arte: constituir uma totalidade coletiva que não consegue ter qualquer equivalente existencial na experiência individual; determinar a realidade individual, permanecendo ao mesmo tempo estruturalmente inacessível às categorias da compreensão e do poder imaginativo do indivíduo.

De nosso ponto de vista metodológico, entretanto, esta descrição pode servir para ilustrar o momento que medeia entre a crítica literária e a sociologia, no qual a primeira começa a passar imperceptivelmente à segunda sob sua própria impulsão: pois os termos-chave de tal descrição — totalidade e individualidade — são comuns à análise da vida social concreta e da obra de arte, de modo que, com uma ligeira ampliação do foco histórico, o que parecia uma afirmação acerca da obra de arte mostra ser válido na dimensão social e histórica. O que está implícito aqui, em outras palavras, é a noção de que, num certo nível de concretude, a *coisa propriamente dita* — ou o que mais adiante chamaremos sua realidade existencial — pode ser formulada em qualquer um dos inúmeros códigos alternativos, pode ser rearticulada em qualquer uma das numerosas dimensões diferentes: como estrutura literária, como a verdade vivida de uma determinada organização social, como um certo tipo de relação sujeito-objeto, como uma certa distância entre a linguagem e seu objeto, como um determinado modo de especialização ou divisão do trabalho, como uma relação implícita entre as classes. Este é verdadeiramente o lugar do concreto, no qual, e apenas nele, podemos mediar entre dois níveis da realidade, e traduzir a análise técnica da idéia para a sua verdade na realidade vivida da história social. É por certo tarefa urgente de uma crítica verdadeiramente dialética recuperar, por ocasião de uma dada obra de arte, essa realidade última a que ela corresponde; retornaremos, no final do presente trabalho, a um exame mais completo das implicações dessa visão para o método literário.

Entretanto, não podemos concluir o assunto da transição da forma para o conteúdo sem acrescentar que o que é válido para a forma da obra de arte é válido também para as categorias da crítica literária: também elas dependem de uma situação de caráter mutável e histórico, e não podemos melhor ilustrar o caso do que pela referência ao conceito de ponto de vista como foi apresentado numa obra influente e característica da crítica americana, *Rhetoric of Fiction*, de Wayne

24. *Aesthetik*, I, 150-152.

Booth. A posição de Booth, no espírito da crítica neo-aristotélica, é a de que o romance não deve nunca ser entendido como uma declaração sobre realidades, mas antes como uma estrutura de ilusões destinada a produzir certos efeitos (tal como as próprias sentenças eram destinadas a atuar dentro dos limites mais estreitos da "retórica" tradicional). Assim, embora Booth seja pós-jamesiano e, é claro, profundamente influenciado pela formulação do conceito de ponto de vista de Henry James, permanece profundamente ambivalente acerca das implicações últimas da doutrina jamesiana. Pois, apesar de todo o cuidado de James com relação à construção e ao método, seu ensinamento, em última análise, visava uma espécie de *verdade* romanesca: o ponto de vista é para ele a categoria básica da prática romanesca, não tanto por causa das ilusões e efeitos que ela permite ao romancista, mas antes porque corresponde à nossa experiência vivida, na qual estamos sempre em situação, vendo a vida do ângulo relativamente restrito de nossa própria mônada. Esta idéia, na opinião de Booth, é prejudicial por dois motivos, que no final das contas equivalem à mesma coisa: primeiro, a aplicação mecânica do ponto de vista tende a arruinar temas que um narrador onisciente do século XIX teria sido capaz de manejar muito mais eficazmente (a hesitação de Fitzgerald com relação às duas versões de *Tender is the night* poderia aqui servir como *locus classicus*). Segundo, o puro ponto de vista introduz uma espécie de relativismo total, pelo qual somos obrigados a aceitar todo narrador em seus próprios termos, o que resulta na destruição de todos os valores e padrões de julgamento absolutos e, conseqüentemente, da própria fonte dos efeitos literários também.

O livro de Booth é uma defesa do narrador onisciente, do autor implícito, ou do comentador confiável, que, discreta mas estrategicamente, faz sentir a sua presença entre o leitor e as personagens, de tal modo que o primeiro é munido dos padrões pelos quais pode julgar os últimos adequadamente. O autor implícito, naturalmente, não é o autor real, mas antes a encarnação absoluta de valores culturais positivos: "quando lemos [*Emma*], aceitamos ['*Jane Austen*', a autora dramatizada] como representando tudo que mais admiramos. Ela é tão generosa e tão sábia quanto Knightley; na verdade, ela é um pouquinho mais penetrante em seus julgamentos. Ela é tão sutil e espirituosa quanto Emma gostaria de se considerar. Sem ser sentimental, ela é a favor da ternura. É capaz de dar um valor adequado mas não excessivo à riqueza e posição. Reconhece um tolo quando o vê mas, ao contrário de Emma, sabe que é imoral e tolo ser rude com os tolos. Ela é, em resumo, um ser humano perfeito, dentro do conceito de perfeição estabelecido pelo livro que escreve; ela até mesmo reconhece que a perfeição humana do tipo que *ela* exemplifica não é realmente atingível na vida real. O processo de sua dominação é, naturalmente,

circular; seu caráter fixa os valores de acordo com os quais ele é então considerado perfeito... É uma escolha do ângulo moral, e não meramente técnico, a partir do qual a estória deve ser contada".[25]

Não contando com tal figura, e não dispondo de tais padrões absolutos de juízo moral, o romance moderno, para Booth, acaba em um subjetivismo relativista, cujo símbolo definitivo ele descobre no niilismo de Céline. O conceito moderno de ironia, naturalmente, é outro exemplo de desorientada ausência de valor, uma ambigüidade gratuita girando em torno de si mesma e hipostasiada como um valor em si mesma. Um dos grandes méritos da obra de Booth é o de ter batido com o martelo nesses ídolos de gesso da crítica moderna que são a ironia e o ponto de vista.

Entretanto, o retorno ao narrador onisciente, afinal de contas, não é mais atraente como "solução" para o romancista contemporâneo do que o é a defesa de valores e normas éticas burguesas mal disfarçadas para o leitor contemporâneo. As duas recomendações caracterizam o enfoque basicamente a-histórico do crítico, que parece não ter compreendido a irreversibilidade da história literária, nem tampouco o processo pelo qual, em nossa época, o político ganhou precedência sobre o ético, no sentido ultrapassado da palavra. O fato é que o narrador implícito ou confiável descrito por Booth só é possível numa situação de relativa homogeneidade de classe e, na verdade, reflete uma comunidade básica de valores compartilhados por uma classe relativamente restrita de leitores: e não se traz de volta ao mundo tal situação a seu bel-prazer. O niilismo de Céline, por outro lado, e o relativismo subjetivista em geral, refletem uma crescente atomização da sociedade burguesa, uma fragmentação e decadência das unidades e instituições sociais maiores. De fato, não seria difícil mostrar este processo operando na evolução do romance como forma a partir de Henry James. Uma demonstração desse tipo destacaria a relação entre o ponto de vista como técnica literária e o isolamento monádico como fato social; encontraria confirmação na criação de totalidades artificiais (como, por exemplo, o conceito de Gide do *roman* como uma espécie de soma aditiva dos diversos *récits* de existências individuais) e no alto valor depositado na epistemologia como tema e na ironia da realidade e da aparência num universo relativista, ironia da qual Pirandello é o dramaturgo, Conrad e Ford os romancistas e Fernando Pessoa, talvez, o poeta laureado.

Este é o ponto no qual o paradoxo tautológico intervém: pois é certamente paradoxal falar do ponto de vista como um fenômeno histórico quando *todas* as estórias e relatos anedóticos, desde os primei-

---

25. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961), pp. 264-265.

ros tempos, envolvem necessariamente um ângulo narrativo de alguma espécie. Esta, entretanto, é exatamente a questão. Na medida em que o ponto de vista como categoria reflete a situação histórica das classes burguesas na época moderna, é um conceito inadequado para o tratamento de formas historicamente diferentes e não pode, sem uma contradição em termos, ser aplicado a obras tais como a narrativa medieval ou o épico popular. Irei mais longe ainda, dizendo que, do mesmo modo, a solução para o dilema descrito por Booth só pode ser concebida como resultado da mudança social e histórica e implicaria a transcendência do ponto de vista individualista em geral, por meio de formas mais genuinamente coletivas, mediante novos modos de narração que correspondam formalmente às realidades de um mundo pós-individual; e, na verdade, os começos de tais formas novas podem ser vistos por toda parte na literatura moderna.

Assim, o valor último da obra de Booth é o da posição conservadora em geral: útil enquanto diagnose e como um meio de desembaraçar tudo o que é problemático no estado existente de coisas; suas recomendações práticas, entretanto, revelam-se nada mais senão retrocesso e nostalgia estéril pelo passado. Na verdade, a própria tentativa de pensar uma reformulação não contraditória e universalmente válida (e portanto a-histórica, não dialética) do conceito de ponto de vista, é em si mesma historicamente sintomática. Booth tem, assim, algo em comum com o objeto de sua crítica: pois James também tentou chegar a leis universais que regem a composição adequada do romance em geral, e mostrou igualmente pouca percepção da natureza historicamente condicionada da forma. A diferença é que James, assim procedendo, refletiu o seu momento na história, ao passo que Booth não o faz.

IV IDEALISMO, REALISMO, MATERIALISMO

> Todos os bons marxistas deveriam, *ex officio*, constituir uma "Société des amis matérialistes de la dialectique hegelienne".
>
> — Lênin

Assim é que a discutida questão do determinismo histórico surge diante de nós, mesmo no que parecia ser um contexto puramente literário. É, sem dúvida, um falso problema, na medida em que equivale a uma aplicação dissimulada do modelo das ciências físicas à história: pois não existe nenhum denominador comum entre os eventos únicos desta última e os experimentos de laboratório que

podemos *repetir*. Não pode haver nenhum conceito de lei, em outras palavras, ou de predição científica, a menos que sejamos capazes de ver os elementos envolvidos em subseqüentes experimentos como sendo *os mesmos*; mas, em história, a hipótese de fatores idênticos ou recorrentes em eventos diferentes só é possível ao preço da crescente generalização, um movimento que se afasta do fato histórico único. permitindo-nos ver similaridades como que de uma distância considerável.

Este é o tipo de generalização que é responsável por afirmações como as de Plekhanov, em seu conhecido ensaio "O Papel do Indivíduo na História": "Devido às qualidades específicas de suas mentes e personalidades, indivíduos influentes podem mudar *traços individuais dos eventos e algumas das suas conseqüências particulares*, mas não podem alterar sua *tendência* geral, que é determinada por outras forças".[26] Não é difícil questionar, filosoficamente, tal afirmação. quer do ponto de vista empírico dos historiadores profissionais, quer da posição existencial de um Sartre; contudo, ela corresponde a um sentimento do senso-comum com relação ao passado e merece um exame mais detalhado.

Para começar, se há uma coisa que distingue a história como tal de outros modos ou objetos de estudo, seria precisamente esta indeterminação de distância, que nos permite mudar o foco e ver de novo o mesmo evento, seja em realce, de um ponto de vista relativamente documentário, ou então, através de uma perspectiva mais larga, na qual ele surge diante de nós como mero detalhe de um movimento ou configuração mais ampla. A compreensão histórica é um processo de *especificação*, disse Michelet: mas pareceria mais exato incluir ambos os movimentos na descrição e considerar tal compreensão como um processo constante de *retificação* das imagens que já temos dos eventos históricos, especificando-os, sem dúvida, corrigindo-os com uma gama de detalhes quando as imagens são vagas, mas, por outro lado, afastando-os e colocando-os em contextos mais amplos quando ficamos tão imersos na complexidade de um evento, a ponto de termos esquecido que ele pode ter também um sentido. Se apenas podemos dizer que a verdade histórica, por oposição à exatidão histórica, tem qualquer validade como conceito filosófico, é difícil perceber de que outro modo poderia ela ser formulada senão, exatamente, como tal processo de negação determinada.

Tal é o contexto no qual a reivindicação de Plekhanov pode ser justificada como uma afirmação sobre a história. Entretanto, quando atingimos a intenção por detrás dela, torna-se claro que Plekhanov está evocando não tanto o determinismo, como a *necessidade* histórica

26. *Theories of History*, org. Gardiner, pp. 159-160.

dos eventos. É talvez mais uma questão de sentimento do que de conceito; e sou tentado a dizer que o sentimento da necessidade ou da inevitabilidade histórica é, simplesmente, a emoção característica da compreensão histórica como tal, esse sentimento que acompanha o processo mental pelo qual, através do movimento de especificação ou retificação que descrevemos, compreendemos agora, repentinamente e pela primeira vez, um evento histórico, o que equivale dizer que compreendemos, pela primeira vez, como tinha de acontecer *deste modo e não de outro*. A noção da necessidade histórica é, portanto, algo assim como um tropo histórico, a própria figura temporal do processo de compreensão histórica e pressupõe uma aproximação cada vez mais detalhada do concreto, um alargamento cada vez maior do contexto da reflexão histórica, de tal modo que o sentimento alternativo do acaso não é tanto desacreditado como é tornado inconcebível e sem sentido.

O conceito de necessidade ou inevitabilidade histórica é operacional, portanto, exclusivamente *depois do fato*; e esta característica do marxismo como uma operação conceitual tem sido insuficientemente compreendida e tem implicações significativas. Sem dúvida, são implicações de natureza basicamente filosófica ou histórica, e dizem respeito diretamente à literatura apenas no modo pelo qual excluem a prescrição literária do tipo realismo-socialista. Contudo, na medida em que o método proposto neste sentido representa uma coordenação das operações conceituais de Hegel e de Marx, é necessário esboçar, ainda que rapidamente, uma justificativa contra os ataques feitos ao "idealismo" hegeliano, os quais têm sido lançados, freqüentemente, em nome do marxismo ortodoxo; e tal justificativa está implícita no conceito de marxismo como uma filosofia *crítica*.

Pois a tentativa de predição é apenas um dos sintomas da incapacidade de pensar em situação; e, enquanto modalidade de pensamento filosófico, podemos dizer que o próprio marxismo opera basicamente "depois do fato" em relação a outras posições filosóficas. É nesse sentido também que o marxismo pode ser considerado como o "fim" da filosofia, na medida em que, em sua própria estrutura, recusa o sistema, ou, o que resulta no mesmo, o conteúdo metafísico. Este último resulta de uma hipóstase dos processos mentais, uma tentativa de manter algo à margem da operação concreta da mente sobre seu objeto determinado, algo que pode então ser tratado de maneira absoluta, universalmente válida. E, sem dúvida, na medida em que é penoso permanecer em situação e evitar sistema ou dogma, a motivação emocional por detrás do impulso metafísico é auto-evidente.

É esta estrutura crítica do pensamento dialético, este impulso antisistemático, que torna sua formulação uma questão tão complicada. Pois se o marxismo como uma operação mental deve ser caracterizado

como uma espécie de "revolução permanente" interior, então é claro que toda apresentação sistemática acaba por falsificá-lo no momento em que o congela em um sistema. Esta é, na verdade, a profunda objeção formal às esquematizações do marxismo, de outro modo apreciáveis, como as de Bukharin: a noção de um "socialismo científico" encoraja a concepção errônea de que o marxismo é um corpo de idéias objetivo e sistemático, mais do que uma forma movendo-se no tempo, e, desse modo, contribui para a transformação em mais uma ideologia daquilo que era, em sua própria estrutura, uma recusa de toda ideologia como tal.

Inicialmente, contudo, é certo que aqueles que entenderam o marxismo como uma filosofia crítica tinham em mente sua emergência a partir do sistema e da metafísica hegelianos e o conseqüente repúdio destes. Em reação, eles insistem no materialismo histórico como método, e é instrutivo ver filósofos impropriamente associados, tais como Benedetto Croce e Karl Korsch, chegarem basicamente às mesmas conclusões nesse contexto. Assim, Croce reteve de seu período marxista a conclusão de que o materialismo histórico "não era nem uma nova noção *a priori* da filosofia da história, nem um novo método do pensamento histórico; deve ser simplesmente um *cânon* de interpretação histórica. Este *cânon* recomenda que se dirija a atenção à assim chamada base econômica da sociedade, a fim de que as formas e mutações desta última possam ser melhor entendidas. O conceito de *cânon* não deveria suscitar nenhuma dificuldade, principalmente quando se lembra que *não implica nenhuma antecipação de resultados*, mas apenas uma ajuda na procura dos mesmos; e é inteiramente de origem empírica".[27]

Croce, é claro, fala como um não-marxista, e a terminologia de Karl Korsch será talvez mais familiar: "Mesmo quando Marx parte daquela posição puramente crítica, ele não estabelece quaisquer proposições gerais quanto à natureza essencial de toda sociedade, mas apenas descreve as condições particulares e tendências de evolução inerentes à forma histórica da sociedade burguesa contemporânea. O princípio crítico da *ciência social* de Marx foi, durante o desenvolvimento subseqüente do marxismo, convertido numa *filosofia social* geral. A partir desta concepção errônea, foi apenas um passo para se chegar à idéia de que a ciência histórica e econômica de Marx deve se basear no fundamento mais amplo, não somente de uma filosofia social, mas mesmo de uma "filosofia materialista" englobante, envolvendo tanto a natureza como a sociedade, ou uma interpretação filosófica geral do universo. Assim, as formas definitivamente científicas

27. Benedetto Croce, *Historical Materialism and the Economics of Karl Marx*, trad. C. M. Meredith (New York, 1966), pp. 77-78.

que o verdadeiro cerne do materialismo filosófico do século XVIII tinha assumido no materialismo histórico de Marx foram, em última instância, revertidas ao que o próprio Marx havia uma vez inegavelmente repudiado como 'as frases filosóficas dos materialistas sobre a matéria' ".[28]

Na verdade, a similaridade entre as posições de Croce e Korsch deixa de ser assim tão surpreendente quando lembramos que, neste caso, tanto o idealista como o materialista partem de uma negação básica da relação entre Marx e Hegel: Croce, por ser ele mesmo um hegeliano e não marxista; Korsch, por acreditar que o verdadeiro marxismo envolve a erradicação total dos elementos dialéticos hegelianos, os quais, para ele, são ainda especulativos.

Mas, paradoxalmente, a justificação última para considerarmos a dialética como um instrumento crítico, mais do que um instrumento especulativo, deriva do próprio Hegel que a descreve do seguinte modo, numa famosa página do Prefácio à *Filosofia do Direito*: "Uma palavra acerca da pregação de como o mundo deveria ser. Para isso, a filosofia sempre chega tarde demais. Enquanto *pensamento* sobre o mundo, ela só faz sua aparição depois que a realidade terminou seu processo de desenvolvimento e está completa. O que a concepção ensina, a história também mostra ser necessária. É somente na maturação da realidade que o ideal parece confrontar o real. Então, o ideal reconstrói este mundo para si mesmo na forma de um domínio intelectual, englobando-o em sua substância. Quando a filosofia pinta o seu cinza em cinza, então a forma da vida envelheceu, e este cinza em cinza não é capaz de rejuvenescê-la, só é capaz de entendê-la. A coruja de Minerva só começa o seu vôo quando o crepúsculo cai".[29] A noção hegeliana da Idéia Absoluta, daquele "domingo de vida" quando a história pára, é claramente a elaboração final da contradição presente nessa passagem, da qual a obra de Marx é uma correção explícita. Isso nos lembra um pouco a primeira concepção de Freud a respeito do processo psicanalítico, no qual, pensava ele, o paciente suspenderia sua vida e suas decisões mais essenciais a fim de equacionar seus problemas numa situação experimental relativamente fechada, e retornaria à vida depois de completada sua cura. Contudo, tão logo alguém seja capaz de sentir seu próprio pensamento como uma ação histórica em termos equivalentes aos dos objetos estudados, tão logo alguém seja capaz de reconhecer sua própria posição como um observador dentro do pensamento crítico em processo, então a contradição hegeliana é superada, e não se tem mais neces-

---

28. Korsch, *Karl Marx*, p. 168.
29. Citado em Frank Manuel, *The Prophets of Paris* (Cambridge, Mass., 1962), pp. 298-299.

sidade de postular um fim para a história, a fim de que o pensamento histórico possa ocorrer. Na apreensão de quaisquer eventos, mentais ou não, tão profundamente históricos e situacionais em sua natureza, o pensamento de Marx representa um avanço em relação ao de Hegel, que reservou uma posição única, fora da história, para o próprio filósofo da história e, desse modo, foi incapaz de apreender a noção de estar-em-situação em suas dimensões mais paradoxais.

É, portanto, esse aspecto particular da filosofia de Hegel que é rejeitado pelo marxismo, e não o conteúdo dessa filosofia como um todo. Contudo, Croce e Korsch estão longe de serem os únicos pensadores a sentirem que o "idealismo" de Hegel é irreconciliável com o "materialismo" de Marx, e seria bom examinarmos a relação dessas duas posições neste ponto.

Entretanto, na medida em que o marxismo é uma filosofia mais crítica do que sistemática, seria de se esperar que o materialismo de Marx fosse não uma posição coerente em si mesma mas antes uma correção de outras posições — uma retificação, à maneira dialética, de algum fenômeno preexistente, mais do que uma doutrina de tipo positivista, existindo por si mesma. Isto é o mesmo que dizer que não podemos realmente compreender o materialismo de Marx, antes de entendermos aquilo *contra* o que ele se dirige, aquilo que ele se dispõe a *corrigir*;[30] e vale a pena salientar que a dialética materialista não tem apenas um inimigo filosófico básico, mas dois, e que, além do *idealismo*, o *realismo* filosófico (no sentido clássico de Aristóteles ou de Tomás de Aquino) oferece o outro protótipo de pensamento não-dialético, com sua epistemologia de senso comum da adequação do

30. Compare-se também com *Towards the Understanding of Karl Marx* de Sidney Hook, New York, 1933: "Marx chegou à autoconsciência crítica acertando as contas com as diversas tradições e atitudes intelectuais de sua época... Nenhuma de suas obras pode, portanto, ser entendida sem uma compreensão das posições opostas às quais ele faz referência explícita ou implícita. Contra o idealismo de Bruno Bauer e seus parceiros jovem-hegelianos, Marx apresenta o argumento em favor do materialismo. Contra o materialismo passivo de Feuerbach, Marx defende os princípios de atividade e reciprocidade que eram centrais na dialética de Hegel. Contra o fatalismo tanto do idealismo absoluto como do mecanicismo "vulgar" (reducionista), Marx proclama que os seres humanos fazem a sua própria história. Em oposição aos revolucionários de palavra, entretanto, ele acrescenta que a história não é imaginária, mas sim feita sob condições definidas, limitadas... Os críticos que alardearam tanto as posições contraditórias de Marx, nunca procuraram encontrar um ponto de vista a partir do qual essas contradições alegadas pudessem ser tomadas como aplicações dos mesmos princípios e propósitos a diferentes situações históricas" (p. 65-67). A obra mais recente de Hook, *From Hegel to Marx* (Ann Arbor, 1962), é uma valiosa apresentação, exatamente, dessas situações históricas e filosóficas.

conceito à realidade externa, sua distinção mecânica e "objetiva" entre sujeito e objeto. Não podemos, em outras palavras, entender plenamente a relação entre Marx e Hegel a menos que percebamos que há, na verdade, três posições básicas aí envolvidas; de tal modo que, embora Marx rejeite o espírito idealista da dialética de Hegel, ele concorda com este ao repudiar o pensamento essencialmente analítico do realismo filosófico como tal. Portanto, o problema todo gira em torno das estruturas relativas dessas duas alternativas para a dialética marxista e se resolve, em última instância, nas funções sociais e históricas, ou, em outras palavras, ideológicas, do realismo e do idealismo, respectivamente. Isso acaba por ser uma questão de escolha: qual dessas duas atitudes filosóficas deve ser entendida como o instrumento ideológico principal da burguesia, qual delas é a fonte daquela mistificação que se torna, então, o objeto da crítica especificamente marxista.

Assim formulada, parece-me que a questão contém sua própria resposta e que, se é que a palavra idealismo retém qualquer tipo de conteúdo filosófico preciso, é absurdo afirmar que o idealismo hegeliano poderia, de algum modo, constituir a ideologia dominante da burguesia ocidental. Breton, no *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, oferece uma ilustração particularmente notável do impulso relativo de seus dois adversários: "Torna-se necessário abrir o *dossier* da atitude realista, depois de termos aberto o da atitude materialista. Esta última, além de ser mais poética, implica, por parte do homem, uma monstruosa forma de orgulho, sem dúvida, mas não uma nova e completa degradação. Podemos melhor entendê-la como uma feliz reação contra algumas das ridículas tendências do espiritualismo. Afinal, não é incompatível com uma certa nobreza de pensamento. Em contraste, a atitude realista, desde Santo Tomás até Anatole France, inspirado pelo positivismo, me parece completamente antagônica a qualquer espécie de impulso intelectual ou moral ascendente. Eu a abomino, por aquela combinação de mediocridade, ressentimento e convencimento vil que a constitui".[31] O materialismo é, em outras palavras, uma reação contra a religião, o passo que o realismo é, basicamente, uma reação contra o *entusiasmo*, ou, em termos mais gerais, contra a própria especulação, contra qualquer transcendência intelectual do presente empírico.

Podemos, portanto, concluir que a estratégia materialista do marxismo se torna mais pronunciada sempre que a ideologia das classes dominantes assume uma forma religiosa ou espiritualista, sempre que a religião seja a principal arma na luta contra a mudança e a revolu-

31. *Manifestes du Surréalisme*, p. 9.

ção social; e, sem dúvida, há ainda áreas, nos países ocidentais, para não falarmos do Terceiro Mundo, em que esse ainda é o caso.

Mas, no todo, é preciso dizer que a essencialmente feudal e reacionária visão de mundo da religião, com sua doutrina da hierarquia, da submissão ao sofrimento e insistência na primazia do espiritual, tem sido substituída por padrões burgueses de pensamento, mais consentâneos, os quais mostraram ser igualmente capazes de se manterem firmes. Pois a ideologia dominante dos países ocidentais é claramente aquele realismo empírico anglo-americano, para o qual todo pensamento dialético representa uma ameaça, e cuja missão é essencialmente servir de empecilho à consciência social: permitindo que sejam dadas respostas legais e éticas a questões econômicas, substituindo a linguagem da desigualdade econômica pela linguagem da igualdade política, e as dúvidas sobre o próprio capitalismo por considerações sobre a liberdade. O método de tal pensamento, em suas várias formas e disfarces, consiste em separar a realidade em compartimentos fechados, cuidadosamente distinguindo o político do econômico, o legal do político, o sociológico do histórico, de modo tal que as implicações plenas de qualquer problema dado nunca possam emergir. Consiste, em suma, em limitar todas as afirmações ao discreto e ao imediatamente verificável, a fim de excluir qualquer pensamento especulativo e totalizante que pudesse levar a uma visão da vida social como um todo. Eu poderia acrescentar que, quando Engels ataca o pensamento metafísico no capítulo inicial do *Anti-Duehring*, é precisamente o pensamento empiricista na tradição de Bacon e Locke que tem em mente, mais do que a escola do idealismo alemão.[32]

Se, portanto, *isso* é o que se quer dizer com idealismo, que cabe ao materialismo histórico refutar, então teremos de achar outro nome para a variedade hegeliana e alemã de idealismo, cujas distorções ideológicas são de outro tipo, completamente diferente. Pois é claro que, para o marxismo, o empirismo anglo-americano é uma ideologia de classe, enquanto que o idealismo da vertente hegeliana apresenta distorções de natureza mais psicológica. As ilusões do idealismo hegeliano não são tanto resultantes de mistificações sociais e políticas, mas daquele perigo permanente do egocentrismo inconsciente que paira sobre a mente humana em todas as épocas. Essa ilusão ótica de nossa própria centralidade é um fato inevitável e recorrente de nossa vida consciente, uma ilusão estrutural que é projetada pela contradição entre o pensamento como um processo universalizante e a natureza da mente como uma existência individual. Contudo, este "idealis-

32. Friedrich Engels, *Herr Eugen Duehring's Revolution in Science* (New York, 1966), pp. 27-29.

mo" como uma perpétua tentação, é parte e parcela de nosso próprio ser e atinge igualmente o "idealista" e o "materialista", pois nada mais é do que o esquecimento de nossa posição como observadores. Em tal situação, a ingenuidade pré-filosófica e o dogmatismo se encontram, pois ambos passam a encarar os seus próprios conceitos como se fossem coisas. Entretanto, no outro extremo do espectro filosófico, a engenhosa e sofisticada solução que Hegel dá ao dilema não é menos errônea, postulando, no Espírito Absoluto, como vimos, um termo no qual a universalidade e a existência da consciência individual são, de algum modo, reconciliadas. É função psicológica da doutrina materialista reprovar tais ilusões, em seu higiênico rebaixamento das pretensões do espírito como tal e das aspirações da mente individual à universalidade, inserindo de novo nossos seres e nossos corpos no universo físico e sócio-histórico.

Um complexo de imagens característico marca o desenvolvimento deste tema ao longo das obras de Marx e de Engels: aquele da inversão ocular como uma figura para a aparente autonomia e auto-suficiência do domínio intelectual e cultural. "Se, em toda ideologia", dizem eles numa famosa passagem de *A Ideologia Alemã*, "os homens e suas circunstâncias aparecem de cabeça para baixo como numa *camera obscura*, este fenômeno surge de seu processo histórico de vida exatamente como a inversão dos objetos na retina de seu processo físico de vida".[33] A figura é paradoxal na medida em que, nela, a mistificação socialmente condicionada e historicamente determinada é descrita em termos de um processo natural permanente: neste ponto, tanto a ideologia de classe quanto aquela tendência inerente e mais natural da consciência em direção a uma espécie de idealismo inconsciente, são ainda identificadas.

É por meio dessa mesma imagem que se evoca toda a complexa relação de Marx com as tendências idealizantes de Hegel nas conhecidas observações do Prefácio à segunda edição de *Das Kapital*: "A mistificação que a dialética sofre nas mãos de Hegel de modo algum o impede de ser o primeiro a apresentar sua forma geral de operar de maneira englobante e consciente. Com ele, a dialética vira de cabeça para baixo. É preciso virá-la para cima de novo, se quisermos descobrir o caroço racional dentro da casca mística".[34] A imagem, entretanto, não é a de um homem de cabeça para baixo, mas sim a de um mundo todo revirado e invertido como na retina do olho.

O que tem passado mais despercebido é que a imagem tem sua origem no próprio Hegel, naquele capítulo da *Fenomenologia do*

33. *The German Ideology*, p. 14.
34. *Capital*, p. 25.

Espírito que trata da "Força e Entendimento", quer dizer, da interpretação científica do mundo sensível. Para Hegel, na verdade, a evolução da percepção sensorial do mundo externo para a investigação científica de suas leis internas, é caracterizada pela criação de um "mundo invertido", que é precisamente o reino da própria lei física. O pensamento científico, em outras palavras, envolve a projeção de elementos do universo "real" ou sensorial naquele reino supra-sensível, "dentro" ou "além" dos fenômenos, que é o lugar da lei natural abstrata em geral, e constitui, desse modo, uma espécie de inversão ótica do mundo empírico do qual é, ao mesmo tempo, reflexo e explicação. Mas, para Hegel, tal consciência, embora possa ser científica, é ingênua, na medida em que o cientista pensa esse mundo invertido como uma realidade por si mesma, na medida em que ele imagina que as leis existem, de algum modo, "dentro" dos objetos do mundo e não consegue adquirir consciência de sua própria mente como a própria origem de tais modelos ou construções teóricas.

O feito de Marx e Engels foi ter transferido essa análise da autoperpetuação da teoria, daquele impulso interior através do qual o processo de abstração tende a se colocar no lugar de seu objeto na realidade, para o domínio de nossa compreensão cotidiana do mundo social e cultural no qual estamos envolvidos. O conceito de fetichismo da mercadoria é, naturalmente, a formulação definitiva dessa perpétua opacidade tal como é determinada pela estrutura de nossa própria sociedade histórica. Mas é Engels que, em sua idade avançada, volta à imagem da inversão para elaborar suas plenas implicações para uma teoria da cultura: "Reflexos econômicos, políticos e outros, são exatamente como aqueles no olho humano: eles passam através de uma lente convergente e aparecem, portanto, invertidos, de cabeça para baixo. Só falta o aparato nervoso que poderia de novo colocá-los de pé no chão. Aquele que está no mercado financeiro vê o movimento da indústria e do mercado mundial apenas no reflexo invertido da bolsa financeira e de valores e, desse modo, o efeito torna-se causa para ele... Onde existe divisão de trabalho numa escala social, aí os processos separados de trabalho tornam-se independentes uns dos outros. Em última instância, a produção é o fator decisivo. Mas, tão logo o comércio de produtos torne-se independente da produção propriamente dita, segue um movimento próprio, o qual, embora regido como um todo pelo movimento da produção, ainda nos particulares e dentro dessa dependência geral, segue de novo leis próprias, inerentes à natureza desse novo fator; esse movimento tem fases próprias e, por sua vez, reage ao movimento da produção... O reflexo das relações econômicas como princípios legais é também, necessariamente, uma desordem: continua sem que a pessoa que está atuando seja dele consciente; o jurista imagina que ele está operando

com proposições apriorísticas, quando são, na verdade, apenas reflexos econômicos, de modo que tudo está de cabeça para baixo. E me parece evidente que essa inversão, enquanto permanecer não reconhecida, forma o que chamamos *perspectiva ideológica* e reage, por sua vez, sobre a base econômica, podendo, dentro de certos limites, modificá-la".[35] No final das contas, portanto, o que chamamos tendência idealizante, inerente ao pensamento abstrato, reflete o estabelecimento de diversas disciplinas especializadas, ou, em outras palavras, a própria divisão do trabalho; é porque o pensamento tornou-se um domínio especializado e propriedade de especialistas, que ele tende, assim, a se hipostasiar. Nesse sentido, o impulso antiidealista do marxismo simplesmente visa quebrar o feitiço do "mundo invertido" do pensamento conceitual. A dialética destina-se a nos tirar dessa ordem ilusória, a arrancar-nos, apesar de nós mesmos, de nossos conceitos e projetar-nos no mundo das realidades genuínas, às quais esses conceitos pareciam aplicar-se. Não podemos, é claro, jamais sair realmente de nossas próprias subjetividades: pensar assim é a ilusão do positivismo; mas, toda vez que elas começam a se congelar, é tarefa do pensamento dialético genuíno tirar-nos de nossas próprias idéias petrificadas e lançar-nos numa nova e mais vivida apreensão da própria realidade.

Tal pensamento é, portanto, essencialmente processo: nunca alcança um ponto final de verdade sistemática, no qual possa, daí em diante, descansar, por estar, por assim dizer, dialeticamente ligado à não-verdade, àquela mistificação da qual é a negação determinada e contra a qual é perpetuamente forçado a reclamar uma apreensão adequada da realidade, apreensão, por sua vez, em risco perpétuo de perder o contacto com o real.[36] No contexto de nossa presente descrição, que se limitou a um relato da dialética como operação mental, o pensamento dialético prova ser um momento no qual o pensamento se retifica a si mesmo, um momento no qual a mente, recuando de súbito e incluindo-se nessa nova e ampliada apreensão, restaura e *re-fundamenta* duplamente suas noções anteriores num novo lampejo de realidade: primeiro, mediante uma tomada de consciência do modo pelo qual nossos próprios instrumentos conceituais determinam a forma e os limites dos resultados alcançados (a dialética hegeliana); e depois, naquele segundo e mais concreto movimento de reflexão, que

35. Carta a Conrad Schmidt, de 27 de outubro de 1890 (*Basic Writings*, ed. Feuer, pp. 400-401, 404). A carta toda é do maior interesse.

36. Georges Gurvitch chamou o seu conceito análogo de dialética de "hiperempirismo dialético" (ver *Dialectique et sociologie* [Paris, 1962]). Ele considera, contudo, que o marxismo é, em si mesmo, outra "filosofia dogmática da história" que o verdadeiro pensamento dialético é instado a "corrigir".

é a forma especificamente marxista, numa consciência de nós mesmos como produtos e produtores da história e do caráter profundamente histórico de nossa situação sócio-econômica, na medida em que esta informa tanto as soluções como os problemas que lhes dão origem.

Se agora, para retomar uma distinção de um capítulo anterior, nós adotarmos um ponto de vista não tanto *filosófico* mas *hermenêutico*, torna-se possível ver grande parte do pensamento moderno como uma espécie de movimento inconsciente, em busca dessa última posição dialética. Assim, sou tentado a ver até mesmo este profundo formalismo de todas as grandes escolas da filosofia moderna (pragmatismo, fenomenologia, positivismo lógico, existencialismo, estruturalismo) como uma tentativa de livrar-se da bagagem do sistema ou do conteúdo metafísico: tal tentativa, levada às suas últimas conseqüências, volta-se, numa espécie de inversão dialética, para aquilo que, no presente contexto, podemos chamar de "formalismo absoluto" do próprio marxismo, cujo conceito singular de autoconsciência dialética e histórica lhe permite traçar a quadratura do círculo e manter o absoluto inteiramente dentro da relatividade da consciência individual ou do observador individual. Para tomar um outro aspecto do pensamento dialético, estou propenso a considerar tais conceitos paradoxais e auto-envolventes como, por exemplo, a autenticidade sartriana, com sua perpétua correção de uma *mauvaise foi* continuamente se reorganizando, e também o "positivismo terapêutico" (Ferrater Mora) de Wittgenstein, as genealogias de Nietzsche, a própria situação analítica freudiana, todos eles como versões relativamente especializadas e distorcidas daquilo que descrevemos aqui como autoconsciência dialética. Para ir mais além, parece-me que mesmo conceitos estéticos tais como *ostranenia* ou "estranhamento" do Formalismo Russo (bem com sua versão americana, *make it new*), e, na verdade, o impulso profundo de toda a arte moderna em direção de uma renovação de nossa percepção do mundo, não são senão manifestações, na forma estética e no nível estético, do movimento da consciência dialética como um ataque aos nossos padrões de vida convencionalizados, toda uma bateria de choques descarregada sobre nossa visão rotineira das coisas, uma crítica implícita e uma reestruturação de nossa consciência habitual. O que distingue *filosoficamente* tais conceitos do verdadeiro pensamento dialético é seu fracasso em explicar o torpor inicial de nossa percepção, sua inabilidade em fornecer uma explicação suficientemente histórica para aquela deficiência ontológica que aqueles conceitos podem apenas entender em termos éticos e estéticos. Contudo, tal distorção intelectual, tal repressão estrutural de um elemento essencial na situação, é plenamente explicada pela teoria marxista da ideologia, que postula uma espécie de resistência ou *mauvaise foi* que se torna mais forte à medida que chegamos mais perto daquela ver-

dade do sócio-econômico que, se fosse percebido em toda sua transparência, nos obrigaria imediatamente à prática.

A Lógica de Hegel representa o monumento supremo da transformação de um sistema de conceitos fixos naquela fluidez de processo da qual eles, em última análise, surgiram; seu retorno e re-imersão no próprio poder formador e des-formador da mente, para a qual a rigidez daqueles conceitos como lei absoluta nos cegava. Do mesmo modo, pode-se imaginar uma *Retórica* dialética, na qual as diversas operações mentais são entendidas não de modo absoluto, mas como momentos e figuras, tropos e paradigmas sintáticos de nossa relação com o próprio real, retórica que, mudando irrevogavelmente no tempo, obedece, contudo, uma lógica que, como a lógica da linguagem, nunca pode ser plenamente distinguida de seu objeto. Tal fantasia seria útil eu penso, na medida em que poderia sugerir a profunda vocação do pensamento dialético para reabrir os enfoques sobre o tempo e sobre a própria história, e para reconstruir, sobre as ruínas de uma formação ideológica nunca acabada, uma verdade em processo.

V MARXISMO *VERSUS* SOCIOLOGIA: RE-FUNDANDO A OBRA

Sob esta luz, torna-se claro que, mesmo o que temos chamado de crítica literária hegeliana, inclui um momento essencialmente crítico, negativo e retificador, que impõe sobre nós uma autoconsciência abrupta em relação a nossos próprios instrumentos críticos e categorias literárias. Quando nos voltamos agora para uma crítica literária propriamente marxista, será através de um choque epistemológico similar que seremos capazes de identificar sua presença: porque tal choque é constitutivo de um pensamento dialético e inseparável dele, como marca de uma passagem abrupta para um nível superior de consciência, para um contexto mais amplo de ser.

A ausência de tal choque é, na verdade, o sintoma revelador do caráter não dialético de muita coisa que passa por crítica marxista. Porque a divisão da história literária na periodização clássica — acumulação primitiva, triunfo da revolução burguesa, era do imperialismo — descrita pela teoria econômica marxista, permanece como uma tarefa estática, seja ela praticada por Christopher Caudwell ou sob o disfarce mais sofisticado das "homologias" de Lucien Goldmann. Ler o primeiro é, na verdade, adquirir a impressão gradual de uma figura chamada Poesia que, não diferente do Orlando de Virginia Woolf, altera sua forma no curso das suas aventuras sucessivas através dos períodos da história moderna. O vício secreto de tais paralelismos, e a falha fundamental do marxismo vulgar enquanto

tal, pode ser localizado numa concepção errônea do assim chamado nível econômico: porque, na medida em que o esquema econômico é diacrônico e pretende oferecer um modelo contínuo do desenvolvimento econômico num amplo período de tempo, é em si mesmo, nessa proporção, uma construção ideal e muitas vezes, na verdade, inconscientemente idealista. À seqüência econômica se aplica tudo que mostramos sobre a operação caracteristicamente hegeliana de criação de um modelo artificial de continuidade, a fim de apreender intelectualmente a realidade de outro modo inconcebível da diacronia enquanto tal. Assim, é apenas um paradoxo afirmar que na seqüência feudalismo-capitalismo-socialismo a teoria econômica marxista projeta um modelo essencialmente hegeliano. E se isso for verdade, torna-se então igualmente claro que a postulação de homologias entre os diversos níveis de realidade, entre a história cultural e a história ideológica, a evolução das instituições políticas e, em última análise, o desenvolvimento da própria economia não podem ser outra coisa senão uma versão mais complexa daqueles modelos culturais estáticos discutidos com relação a Taine e Spengler num capítulo anterior, servindo mais como uma propedêutica para o concreto do que sua verdadeira realização.

Pois a apreensão do concreto, o gesto característico de uma crítica literária genuinamente marxista, ocorre no domínio do *sincrônico* e é nesse ponto que o problema da distinção entre a operação conceitual marxista e a da crítica sociológica em geral se coloca da maneira mais aguda. Pois o enfoque sociológico implica também a justaposição de um dado fato literário ou cultural a alguma "base" mais fundamental nas realidades de uma dada sociedade ou cultura; e, também como o pensamento marxista, a sociologia freqüentemente se expressa em termos de grupos ou classes sociais. Assim, o problema de uma crítica literária sociológica se coloca, de maneira mais insistente, no contexto do que, no capítulo anterior, chamamos dimensão *subjetiva* do marxismo, isto é, aquele código ou linguagem alternativa de que dispõe o marxismo para expressar e reformular a realidade ambígua das instituições econômicas em termos de classe.

Podemos talvez sugerir os elementos essenciais do problema no contexto daquela literatura particularmente rica sobre o jansenismo na recente crítica francesa, cujos resultados mais significativos são: *Les Morales du gran siècle*, de Paul Bénichou, *Pascal*, de Henri Lefèbvre, *e Le Dieu caché*, de Lucien Goldmann. Em particular, o estudo de Lefèbvre, uma das primeiras (1949) e ainda uma das mais notáveis realizações do marxismo francês no domínio da crítica, recoloca a questão da afiliação de classe do jansenismo dentro de uma evocação detalhada e sugestiva do próprio período histórico, com todas as suas tendências contraditórias e resquícios arcaicos: tal reconstrução do

contexto concreto da obra de Pascal é equivalente a uma espécie de re-fundação da mesma na infra-estrutura. É uma questão, talvez, de um pouco mais e um pouco menos do que aquele contexto histórico do qual a literatura tem sido alimentada tão freqüentemente, e que é, ao mesmo tempo, percebido como algo estranho ou extrínseco à análise literária formal mais genuína. Para esta última, na verdade, a obra está para seu contexto assim como um móvel está para a decoração do ambiente; e, na melhor das hipóteses, pode entrar em jogo entre os dois termos, o objeto e o contexto, uma troca de afinidades estilísticas, a prática daquela analogia estilística ou cultural de que falamos acima.

Porém, para uma crítica marxista, a obra não é completa em si mesma mas nos é transmitida como uma espécie de impulso verbal ou gestual, incompreensível até que sejamos capazes de entender a situação na qual o gesto foi primeiramente esboçado e os interlocutores a quem responde. Isto quer dizer que, para o marxismo, a passagem do literário para o sócio-econômico ou para o histórico não é a passagem de uma disciplina especializada para outra, mas sim o movimento que vai da especialização para o concreto mesmo. Já mostramos que, para Marx, a economia política não é apenas um tipo de investigação entre outras, mas aquela na qual as outras se fundamentam, e sua subdivisão artificial, em nossa época, em vários ramos das ciências sociais, sua fragmentação em sociologia, economia, história, ciência política e antropologia, já é um comentário implícito sobre sua capacidade subversiva como um modo unificado de apreender a vida social. Portanto, quando o estudo marxista da literatura parece mudar de marcha, do literário para o sócio-econômico, quando o comentário de Engels sobre Ibsen transforma-se numa indagação sobre as diferenças entre a pequena-burguesia alemã e a norueguesa ("O camponês norueguês nunca conheceu a servidão, e esse fato dá um contexto completamente diferente a todo o desenvolvimento do campo, como se deu em Castile. O pequeno-burguês norueguês é o filho de um camponês livre e, por esse motivo, ele é um *homem* se comparado com o miserável filisteu alemão");[37] quando Henri Lefèbvre prefacia seu estudo sobre Rabelais com um longo ensaio sobre a situação do campesinato no século XVI, sobre a natureza progressista da coroa e sobre a evolução da estrutura legal do casamento e dos direitos de propriedade da mulher; quando, na verdade, a crítica marxista menor parece obrigada a uma espécie de gesto ritual do econômico esquemático ou do esboço contextual de classe — isso deve ser entendido não como uma introdução do material que poderia ter sido dispensado se os historiadores o tivessem ensinado

37. *Ibsen*, ed. Flores, pp. 23-24.

adequadamente (embora eu acredite que, de fato, os historiadores geralmente não nos fornecem esses materiais de maneira adequada), mas sim como um alargamento estruturalmente inerente a tal crítica, como um momento intrínseco e indispensável na crítica literária marxista, vista como uma *forma* de compreensão.

Assim, não substituímos uma discussão de Pascal por uma discussão de alguma outra coisa, quando re-situamos sua obra dentro do contexto social mais amplo de um jansenismo visto como ideologia oposta à da *noblesse de robe*: ao contrário, nós a recuperamos na sua riqueza concreta como um ato histórico completo, contraditório, polivalente. O pessimismo da visão de mundo jansenista torna-se assim algo um pouco mais histórico em conteúdo do que uma mera opção metafísica. Prova ser agora a renúncia da vida por homens cuja classe perdeu sua oportunidade histórica, presa entre a nobreza rebelde e a coroa com sua nova burocracia burguesa, olhando o muro em branco de um "fim" da história, em seu destino como um grupo social influente e relativamente autônomo. Ou, talvez, seria mais apropriado dizer que, em tal análise, a própria opção metafísica recupera algo de seu caráter concreto como uma resposta humana total à situação histórica; e é, naturalmente, Lucien Goldmann que foi mais longe na articulação do relacionamento do sentido trágico de Pascal e de Racine com a recusa religiosa do mundo pelos "extremistas" do grupo Port Royal, e assim, em última análise, com o senso de fracasso da *noblesse de robe* como uma classe.

Mas, paradoxalmente, o modelo mais vigoroso e sugestivo de uma correlação marxista entre a classe e a ideologia é oferecido por Paul Bénichou, que deliberadamente deixa de lado as semi-obrigatórias incursões dentro da história econômica e social do período e restringe sua discussão ao nível da história das idéias. De fato, ele invoca como precursor nenhum outro senão o próprio Sainte-Beuve, que já tinha formulado a tese de uma origem classista do jansenismo: "Port-Royal foi a empresa religiosa da aristocracia burguesa na França".[38] Entretanto, o contraste entre esta observação essencialmente *sociológica* e a própria prática de Bénichou é revelador e instrutivo: porque Bénichou mostra, com algum detalhe, que a prática filosófica, artística e religiosa de Port-Royal deve sempre ser entendida num sentido duplo, não apenas como um sistema coerente ou uma visão do mundo em si mesma, mas também como uma arma ofensiva contra seus inimigos de classe e, particularmente, contra a ética heróica feudal como é encarnada, por exemplo, em Corneille. Na verdade, este segundo

---

38. Paul Bénichou, *Les Morales du grand siècle* (Paris, 1948), p. 114.

ou ofensivo objetivo é o motivo modelador por detrás da construção do sistema como tal, que chega até nós apenas como uma espécie de visão metafísica porque não estamos mais conscientes de contexto concreto no qual ele era, antes e acima de tudo, um ato. Assim, no jansenismo, o retorno a um renovado senso de pecado e de ódio a si mesmo ("le moi est haïssable") está de acordo com aquela operação estratégica e agressiva que Bénichou chama de "demolição do herói". O Outro — senhor feudal, com toda a sua dramatização ostentatória de um profundo senso interior de casta e de valor — é trazido para a aniquilação do Eu e obliterado com ele na sua própria ruína.

Tal análise difere do tipo puramente sociológico, na medida em que descreve não simplesmente a afiliação entre uma doutrina e uma classe, mas também o papel funcional dessa doutrina na *luta de classes*. É uma lição freqüentemente ensinada e freqüentemente esquecida que a ideologia se propõe promover a dignidade humana e limpar a consciência de uma classe, ao mesmo tempo que desacredita seus adversários; na verdade, essas duas operações são uma só e, como um objeto cultural ou intelectual, a ideologia pode ser definida exatamente como tal estrutura reversível, um complexo de idéias que emerge sistemático ou funcional, dependendo do ângulo sob o qual é tomado. Assim, o código feudal de "honra" despreza aquelas classes incapazes de se defenderem a si mesmas (ou, na formulação de Marc Bloch, pobres demais para possuir um cavalo); a ética protestante do trabalho considera a ociosidade e o desperdício ostensivo da nobreza uma vergonha; a noção que o século XIX tem da "distinção" burguesa, como vimos no capítulo anterior, separa a burguesia dos trabalhadores no modo de viver seu próprio corpo. Podemos, portanto, dizer que o que distingue a noção marxista de classe da noção sociológica é que, para a primeira, a classe é precisamente um conceito *diferencial*, que cada classe é, ao mesmo tempo, um modo de se relacionar com as outras e de recusá-las. Quaisquer que sejam seus pressupostos filosóficos, a visão sociológica é *formalmente* errada, na medida em que nos permite pensar as classes individuais numa espécie de isolamento mútuo, com a separação quase física dos grupos sociais na cidade ou no campo, ou como "culturas" de algum modo independentes umas das outras e que se desenvolvem de maneira autônoma: pois a noção da classe ou do grupo social isolado é uma hipóstase exatamente como o é a noção do indivíduo solitário na filosofia do século XVIII. Também na história não há substâncias tranqüilamente constantes na sua própria essência, e sim uma potencialidade de relação e de luta a todo instante, na qual a classe não é mais livre do que o indivíduo para deixar de se engajar. Assim é que cada classe implica a existência de todas as outras no seu próprio ser, porque se define a si mesma em contraposição a elas e so-

brevive e perpetua-se apenas na medida em que consegue humilhar seus adversários. Assim, para usarmos a conveniente mas muito abstrata fórmula tripartite, o burguês define-se como um não-nobre e um não-trabalhador ao mesmo tempo, ou ainda melhor, como um antinobre e um antitrabalhador a uma só vez. E com tal conceito relacional de classe, dá-se também o critério de uma análise verdadeiramente marxista: implicará, necessariamente, o choque de desmistificação na sua própria estrutura, pressuporá sempre, de um modo ou de outro, um movimento que vai de uma superfície aparentemente sistemática e intelectualmente coerente e auto-suficiente para aquela situação histórica por detrás dela, em termos da qual o produto ideológico sob investigação repentinamente prova ter tido um valor funcional e estratégico, como uma arma numa luta concreta e local. A verdade de uma tal análise pode, então, ser medida pelo grau segundo o qual esta translação foi realizada, pela completude com que o fato cultural foi re-expresso em termos do código de vida e morte dos grupos.

Assim, para usarmos a conhecida terminologia, a obra de arte ou o fato cultural certamente reflete alguma coisa, mas o que ele reflete não é tanto a classe em si mesma como uma configuração cultural autônoma, mas sim a situação dessa classe ou, em resumo, o conflito de classes. Formulá-lo deste modo, entretanto, é tornar-se consciente de que o modelo proposto permite uma gama relativamente ampla de possibilidades na própria modalidade de reflexão. Dentro das análises do jansenismo descritas acima, por exemplo, pareceria existir uma diferença essencial entre o modo pelo qual, para Goldmann, o jansenismo como uma filosofia "reflete" sua trágica situação social e o conceito que Bénichou apresenta do mesmo como uma estratégia ideológica deliberada, apesar de desesperada. Esta disparidade pode ser mais adequadamente entendida, parece-me, não como uma diferença empírica na interpretação mas como uma alteração ou reorganização dentro do próprio modelo: como a substituição de uma concepção relativamente passiva do modo pelo qual o "reflexo" ocorre, por uma relativamente ativa, na qual se coloca maior insistência sobre o engenho e poder criativo do escritor ou do ideólogo. Tal mudança é essencialmente uma função do próprio distanciamento histórico, do foco sobre os fatos históricos: vistos à distância, os objetos culturais parecem refletir sua situação ou infra-estrutura de maneira relativamente passiva e isso não é verdadeiro nem falso, mas simplesmente a implicação formal do próprio *medium*. Quando nos aproximamos de tais fenômenos, por outro lado, os atores individuais começam a emergir e nos tornamos opressivamente conscientes das situações existenciais únicas, nas quais cada um de seus atos surgem; sob esse ângulo aproximado, as classes nem mesmo são mais visíveis e nos des-

cobrimos sendo levados lentamente à conclusão de que, se a noção de reflexo significar alguma coisa, deve, pelo menos, ser reformulada de tal modo que o escritor individual é que se transforma num instrumento de tal reflexo. Mas, é claro, essa formulação também é simplesmente uma função de nosso distanciamento da história, ou então, de nossa demasiada proximidade dela.

Assim é que, para Sartre, pode-se dizer que a obra de Flaubert reflete as contradições sociais de sua época, mas sob a condição de que entendamos que ela assim o faz como tentativa de resolver, no imaginário, o que é socialmente irreconciliável. Já vimos que, para Sartre, a afiliação de classe não é dada, e sim aprendida pela mediação da família na infância, e, por assim dizer, re-inventada como se pela primeira vez. No caso de Flaubert, entretanto, tal afiliação é problemática: o burguês é, para ele, o objeto de uma repugnância da mesma ordem que o ódio a si mesmo. Daí, a própria obra que Sartre mostra ser uma síntese imaginária entre a ironia de Voltaire e a devoção religiosa. Estes dois termos correspondem, no nível da experiência de infância de Flaubert, às disposições de seu pai e sua mãe, e, para além deles, no mundo mais amplo da classe social, correspondem, de um lado, à ideologia de uma burguesia ascendente, separada, por uma ou duas gerações, de sua origem rural, de outro, à ideologia da pequena nobreza da qual provém sua mãe. Assim, até o nível formal da obra de Flaubert reflete uma tentativa impossível de combinar esses dois irreconciliáveis; e a obra se torna uma espécie de transferência emblemática de fenômenos sociais concretos para o modo de ser característico da literatura, na qual eles se encarnam naquela peculiar combinação flaubertiana de uma religião da arte e um corrosivo pessimismo social, de uma unção formal e uma espécie de repulsa no conteúdo, o tédio sendo, por assim dizer, a passagem vazia do tempo, numa atitude de prece para alguém que não crê e não sabe rezar.

Encontramos uma visão semelhante da arte como solução imaginária, desta vez no contexto de uma sociedade primitiva ou anterior à divisão de classes, nas notáveis páginas que Lévi-Strauss dedicou à peculiar arte decorativa dos índios Caduveo. No nível formal ou puramente estilístico, ele vê a especificidade dessa arte como uma interação dialética entre simetria e assimetria, "uma situação complexa correspondente a duas formas contraditórias de dualidade, que resulta num compromisso realizado por uma oposição secundária entre o eixo ideal do objeto e o da figura que ele representa". Esta estrutura puramente formal Lévi-Strauss lê agora como um reflexo das contradições dentro da organização social dos Caduveo, que revela uma incômoda hesitação entre instituições binárias e ternárias. Assim, uma estrutura formal abstrata prova ter sido a tentativa de "resolver" uma contradição social real de modo imaginário: "uma

vez que eram incapazes de tomar consciência [dessa contradição] e de vivê-la, começaram a sonhá-la".[39]

Neste ponto, sem dúvida, surge o problema do caráter mais geral e mais representativo de tais soluções imaginárias: ou, em outras palavras, e particularmente para uma arte sofisticada e individualista, o problema da discrepância entre uma sociologia do artista, com uma psicologia e situação individuais, e aquela do seu *público*. O aparente dilema pode, entretanto, ser evitado se, juntamente com Sidney Hook, o reformularmos em termos da "distinção entre a *origem* de qualquer fato cultural e sua *aceitação*. Na arte, por exemplo, todo tipo de variações estilísticas aparece em qualquer período. O contexto social e político opera sobre eles como uma instância *seletiva*".[40] Na verdade, no presente contexto, somos tentados a ver tal mudança da consideração do escritor para a consideração de seu público como o momento chave de uma inversão dialética na qual, com um ronco de engrenagens, nosso modelo se reajusta de uma concepção *ativa* para uma concepção *passiva* do modo pelo qual a arte reflete seu fundamento social. O que é aqui perdido, na forma de atenção ao próprio processo artístico como um ato, pode ser ganho de novo na precisão com a qual, em obras tais como *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre, são descritos os usos de classe da forma artística. E com relação à própria obra, sou tentado a ver esse eixo ativo-passivo como coincidindo aproximadamente com uma mudança geral das considerações da forma para as considerações do conteúdo: ou antes — desde que o leque de possibilidades deve ser aqui considerado como um *continuum* no qual uma investigação crescentemente detalhada ou geral do fenômeno causa, lentamente, uma inversão dialética na maneira pela qual é descrito — como a tradução do que foi antes expresso como fenômenos formais no que agora prova ser a terminologia do conteúdo. Assim, Flaubert "resolve" a contradição através da inovação formal, enquanto que é o pessimismo do Jansenismo que expressa a desesperança da causa da *noblesse de robe*. Contudo, focalizando esses fenômenos de modo diferente, poderíamos, sem dúvida, ser capazes de descrever a especificidade formal da obra de Pascal como um ato simbólico por si mesmo, assim como poderíamos ser capazes de correlacionar o conteúdo emocional dos romances de Flaubert com o clima social e político da França depois do fracasso da Revolução de 1848.

Ao mesmo tempo, a hipótese das soluções "imaginárias" antecipa um novo e, de certa forma, diferente feixe de problemas nos quais

---

39. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (Paris, 1955), p. 199, 203.
40. *Towards an Understanding of Karl Marx*, p. 160.

nós ainda não tocamos diretamente e que foram, não obstante, prioritários para a crítica literária marxista no passado. Pois, se a *noblesse de robe* não conseguiu fazer sua revolução, se há contradições sociais que são estruturalmente insolúveis, ao mesmo tempo devemos também lembrar o fato de revoluções bem-sucedidas e abrir um espaço para uma arte que podia ser profética mais do que orientada pela fantasia, uma arte que poderia anunciar soluções genuínas, em processo de formação, ao invés de projetar substitutivos formais para soluções impossíveis. O conceito marxista de classe, em outras palavras, envolve uma dimensão diacrônica bem como uma sincrônica e diferencial que salientamos até este ponto: uma classe é definida menos por seu lugar no processo histórico, por sua participação num dado e determinado estágio da evolução histórica, do que por sua relação antagônica com outras classes contemporâneas a ela. Esse destino temporal de uma classe é medido, contudo, não tanto de fora, em algum gráfico ou mapa externo do desenvolvimento global da história econômica, como de dentro, numa espécie de temperatura interna em elevação ou declínio, como um sentimento confiante de possibilidades abertas e uma sensação de se estar navegando na maré da oportunidade histórica, ou uma espécie de retorno taciturno sobre o eu, um sentimento de estagnação e futilidade, de fechamento de portas, de talentos que se deterioram e de energias despendidas. Esse ânimo alterado de uma classe, na medida em que passa dos dias grandiosos de sua ascensão para os de seu declínio, é agora caracterizado pelo marxismo por meio da conhecida linguagem política do *progressista* ou *reacionário*.

Essa expansão ou contração dos limites históricos tem, é claro, as mais importantes conseqüências para a produção artística, tanto no conteúdo como na forma; e parece-me que a clássica afirmação de Plekhanov em *Arte e Vida Social* não é menos verdadeira hoje do que quando foi escrita: "A insistência dos artistas (e daqueles que têm pela arte um vivo interesse) na arte pela arte, aparece quando eles estão em desacordo desesperado com o contexto social em que vivem. Mas isso não é tudo. O exemplo dos 'homens dos anos sessenta' na Rússia, os quais acreditavam firmemente no triunfo próximo da razão, e também o exemplo de David [o pintor jacobino Jacques Louis] e seus amigos, que também eram da mesma opinião, mostram-nos que a assim chamada visão utilitária da arte — isto é, a tendência a atribuir às obras de arte o significado de julgamento sobre os fenômenos da vida, freqüentemente acompanhada da disposição alegre para participar das lutas sociais — aparece e torna-se mais forte sempre que exista uma simpatia mútua entre indivíduos mais ou menos interessados ativamente na criação artística e uma parte considerável da

sociedade".[41] Na sua maioria, sem dúvida, os críticos marxistas discutiram essa renovação das fontes da produção artística na vida coletiva como uma forma ou outra de *realismo*; e tenderam a associar as artes das várias classes ascendentes do passado (dando destaque especial, é claro, ao realismo da grande burguesia dos séculos XVIII e XIX, mas como referências ao rejuvenescimento naturalista da arte egípcia na época de Ikhnaton, à evolução estilística arquetípica da Atenas clássica, ao surgimento da arte gótica e ao Renascimento), numa espécie de renascimento cíclico do qual a última manifestação foi vista como realismo socialista. Entretanto, ficaremos menos inclinados a tratar das dificuldades inerentes ao conceito de realismo, se entendermos que, na maioria das vezes, envolvia um foco sobre o conteúdo da arte mais do que sobre os fenômenos formais. Quando o problema do realismo é colocado de um modo formal, como vimos em nossa discussão sobre Lukács, os critérios de representação e verossimilhança tendem a ser substituídos por outros de tipo completamente diferente, por julgamentos formais tais como os que estão implícitos nos conceitos de totalidade e concretude, e de narração *versus* descrição.

Mas a discussão sobre o *drame bourgeois* do século XVIII, de Plekhanov, já mostrou que a relação da arte com uma classe ascendente não tinha que ser analisada nos termos simplistas do conteúdo realista. O fenômeno histórico e artístico sob análise é, na verdade, o fato paradoxal de que à medida que a burguesia francesa se aproximava de seu momento da verdade, o drama em prosa, realista e sentimental — que parecia ser, nos anos de 1750, sua mais característica produção, e da qual Diderot era o teórico —, caía em desprestígio diante da popularidade renovada do drama heróico de costume, com suas origens no gosto de um público de classe alta. No final das contas, é claro, esse renascimento aparente acabou por anunciar o nascimento de um movimento artístico que *era* essencialmente burguês: o de neoclassicismo, do qual os quadros de costume de David são um monumento. Entretanto, a análise de Plekhanov é perspicaz e — usando um modelo não diferente do de Bénichou para o Jansenismo — rebate o que é agora um fenômeno essencialmente *estilístico* na situação concreta do antagonismo de classe: "o drama burguês" diz-no ele, "nasceu da têmpera de *oposição* da burguesia francesa e não tinha mais utilidade para expressar suas aspirações *revolucionárias*".[42] O *drame bourgeois*, em outras palavras, ajudou a burguesia a ter consciência de si mesma como uma classe distinta das outras, uma classe com seu próprio estilo de vida, ideologia e auto-respeito; contudo, quando

41. Plekhanov, *Art and Social Life*, trad. A. Rothstein (Londres, 1953), p. 177.
42. *Art and Social Life*, p. 151.

essa classe se sentiu suficientemente forte para entrar em confronto direto e agressivo com a nobreza, precisou buscar as imagens estimulantes da República Romana, de Brutus e das grandes tribunas, bem com dos gestos heróicos da Antigüidade clássica.

Essa análise poderia ser completada, é claro, com a discussão que Sartre faz da *masquerade* romana da Gironda, esboçada no capítulo anterior; pois é suficientemente claro que o apelo ao drama de costumes envolve um elemento de automistificação tanto quanto um elemento de práxis. Contudo, em nosso contexto presente, tal modulação no julgamento histórico tem uma significação teórica bastante diferente: ressalta a *relatividade* essencial das descrições de classe que estivemos usando, da avaliação do destino ascendente ou decadente de uma classe, de suas características progressistas ou reacionárias. Pois a burguesia do século XVIII é, segundo nosso ponto de vista, *ao mesmo tempo* progressista e reacionária, na medida em que representa as fortunas crescentes de uma classe, não obstante e, ao final das contas, historicamente condenada. E são essas duas coisas ao mesmo tempo: essa ideologia heróica e universalizante que era a dela pode ser vista, a um só tempo, seja como uma parte do patrimônio da humanidade como um todo, com sua lógica de liberação política que permaneceu ativa no Terceiro Mundo de nossos dias, seja como um exemplo das reivindicações de uma classe especial. Somos assim reconfirmados em nossa impressão de que nosso relacionamento com um fato histórico não é algo fixo, estático, mas sim algo que se expande e se contrai segundo um reajustamento dialético de nossa própria distância e do ponto de vista que adotamos em nossa própria situação. Podemos assim entender tais julgamentos não como uma série de posições mutuamente exclusivas, através das quais decidimos de uma vez por todas se o Jansenismo era progressista (por causa daquilo a que se opunha) ou reacionário (por causa daquilo a que era favorável), mas sim como posições paralelas ao longo de uma escala móvel que abrange os extremos polêmicos idênticos de recusa completa e identificação completa, de tal modo que uma obra ou movimento podem ser re-situados numa posição relativamente mais negativa ou relativamente mais positiva ao longo do *continuum*.

Uma análise marxista de classe, portanto, envolve dois eixos distintos de julgamento, dependendo do fato de acentuarmos a natureza da relação entre o objeto cultural e a classe que ele "reflete" ou de focalizarmos o destino histórico da própria classe. Podemos então articular as possibilidades inerentes em tal modelo da seguinte forma:

	NEGATIVO: (reacionário)	POSITIVO: (progressista)
REFLEXO PASSIVO: (conteúdo)	Jansenismo (ideologia)	Realismo (consciência política)
RESOLUÇÃO ATIVA: (forma)	Flaubert arte dos Caduveos (formalismos artísticos)	pinturas de David (forma aberta ou profética)

Tal esquema é, contudo, mais do que enganador, a não ser que seja claramente entendido que, sob circunstâncias corretas, o mesmo fato cultural pode ser visto ocupando *qualquer* daquelas posições, ou, na verdade, preenchendo uma rotação através de todas as posições possíveis em sucessão. Assim, os romances de Balzac, normalmente entendidos como um "realismo" no sentido indicado acima, podem ser vistos enquanto refletindo a ideologia reacionária de uma classe agonizante enquanto suscitando preenchimentos do desejo que são essencialmente pessoais e formais provenientes de sua própria situação pessoal, ou como antecipando, através da complexa estrutura interpessoal de *La Comédie Humaine*, alguma nova organização formal coletiva, pós-individualista. Do mesmo modo, acredito que não seria difícil articular as diversas avaliações de Lênin sobre Tolstói — igualmente reacionário e progressista, tanto ideólogo religioso como profeta revolucionário — de acordo com algum esquema combinatório desse tipo. O que isso implica é que tais contradições aparentes no julgamento devem ser vistas, na realidade, como variações de um modelo comum, mais do que como "opiniões" que somos instados a adotar ou repudiar. Na verdade, a história é precisamente essa obrigação de multiplicar os horizontes nos quais o objeto é mantido, de multiplicar as perspectivas através das quais é visto; e acredito que considerar avaliações e julgamentos diferentes desse modo não é ciamar por alguma objetividade ou neutralidade teóricas, mas sim recolocarmo-nos na própria fonte de valor e nessa permutação estrutural, e traduzir discordâncias aparentemente literárias para a realidade dos grupos em conflito no mundo histórico.

Essa é a forma tomada pela crítica marxista literária ou cultural, na medida em que ela procura juntar seu objeto com a realidade de classe como tal, na medida em que ela vê em seu objeto uma forma relativamente transparente de prática de classe. Mas, o que dizer da realidade, mais do que da ilusão, da fetichização? O que acontece quando consideramos a obra não apenas como uma relação relativamente disfarçada mas sim como uma forma de densidade em si mesma, com algo produzido, como consciência deliberadamente reificada? Quando tomamos, em resumo, os dois possíveis códigos ou linguagens de uma análise marxista, podemos começar a suspeitar que tudo aquilo

que descrevemos até aqui em termos de classe, pode também ser desenvolvido de modo completamente diferente, e, na verdade, com resultados completamente diferentes, embora não menos reveladores.

Evidentemente, aqui temos que considerar um espaço da obra em contato com a realidade econômica, mais do que social: as coordenadas de tal análise não serão mais, portanto, aquelas da formação ideológica, mas sim das formas de produção da mercadoria. Entretanto, qualquer descrição abrangente de um objeto *qua* objeto tem obrigação de ajustar contas, de um modo ou de outro, com as quatro causas aristotélicas — formal, material, eficiente e final — como sendo um inventário dos diversos pontos de vista sob os quais um objeto pode ser entendido: "num desses queremos dizer a substância e a qualidade (pois o 'por que' é redutível à definição, e o primeiro 'por que' é a causa e o princípio); em outro [ponto de vista], a matéria ou *substratum*; num terceiro, a fonte da mudança; e, num quarto, que é oposto ao precedente, queremos dizer a finalidade e o bem (pois este é o fim de toda a gestação e mudança)."[43] Mas o modelo de Aristóteles deriva de um mundo de produção artesanal; projeta um processo em que um agente, imitando um dado modelo, forma um certo material a fim de criar um objeto que tem, então, determinado uso, tal como uma panela, uma peça de vestuário, uma peça de joalheria ou uma lança. É claro que, na medida em que uma obra de arte é, ela mesma, apenas um produto feito à mão, há uma harmonia preestabelecida entre o modelo aristotélico e o objeto estético que (entre outras coisas) ele foi instado a iluminar.

Tal harmonia preestabelecida é provavelmente válida também para o processo de percepção tanto quanto para o de construção do objeto. Já tocamos na doutrina essencial de Heidegger a respeito da prioridade dos objetos-em-uso sobre os objetos-em-repouso: tanto é assim que a categoria dominante — substância — através da qual vemos o mundo exterior é, em si mesma, condicionada e governada pelos tipos e pela estrutura dos objetos práticos ou utensílios que nos rodeiam. Contudo, o modelo de Heidegger deriva de um mundo camponês, no qual a xícara e o arado, o machado e o cajado moldam o mundo natural que está por detrás deles.

Uma crítica marxista deve, portanto, readaptar as apreensões desses dois modelos — a insistência no processo de feitura e a prioridade dos instrumentos ou objetos característicos do contexto — ao mundo moderno da produção industrial de bens de consumo. Seguindo a fórmula de Heidegger, salientará o modo pelo qual a forma da mercado-

---

43. Aristóteles, *Metaphysics*, I, 3 (*Basic Works*, org. Richard McKeon [New York, 1941], p. 693); ver também *Physics*, II, 33, (pp. 240-241.

ria condiciona todas as percepções mais contemplativas e teóricas dos objetos, incluindo, é claro, o modo estético de percepção. E num mundo em que o valor de troca tem precedência sobre o valor de uso (essa é, essencialmente, a definição de uma mercadoria), não é surpreendente que a feitura de obras de arte deva também ser governada por essa estrutura dominante, que alcança influenciar tudo em nosso mundo quotidiano, nossas relações com outras pessoas tanto quanto nossas relações com objetos. Assim, o modelo aristotélico, baseado num mundo mais simples em que o valor de uso era predominante, requer uma revisão e um reajuste completos, se quiser fazer justiça às mistificações estruturais do universo da propaganda. Portanto, esperaríamos uma modificação e expansão profundas na causa final aristotélica, tanto quanto na formal. Ademais, na medida em que o paradigma da criação moderna tornou-se a fábrica e o trabalho padronizado, mais do que as habilidades do artesão individual, poderíamos pensar, daqui para a frente, em termos *coletivos* mais do que *individuais,* de tal forma que a causa eficiente se percebe numa classe de trabalhadores diante de um processo estabelecido, e implique também a classe para a qual se trabalha. Tanto é assim que uma visão adequada do modelo aristotélico para as realidades do capitalismo veria a obra de arte como um *produto* mais do que como um objeto feito; trataria não apenas do modo de produção, mas também da distribuição e do consumo. Implicaria o estudo do consumidor tanto quanto o do produtor, e poderia mesmo, na verdade, surpreender-se tocando nos problemas de fornecimento e de fontes da matéria-prima.

Essa recolocação da obra de arte no mundo das mercadorias seria primeiro entendida de modo o mais literal possível. Pois é uma experiência salutar aos intelectuais profissionais serem lembrados que os objetos de seu estudo e manipulação têm também uma infra-estrutura completa que tem sido, tradicionalmente, domínio da sociologia da literatura. As investigações nisso envolvidas — indústria editorial e sua concentração econômica gradual, mercado literário, papel das formas mais antigas de distribuição e dos *media* mais novos — são externas à literatura apenas no sentido de que o mundo público é externo à vida privada. Contudo, desde que na América o consumo privado da classe média tem sido substituído, crescentemente, pelo do sistema universitário que parece destinado a exercer um papel tão crucial na cultura do capitalismo pós-industrial como o do mosteiro nos tempos medievais, é útil citar como um exemplo dessa análise uma das mais características páginas do último C. Wright Mills sobre a estrutura de mercadoria da vida intelectual acadêmica: "O *produtor* é o homem que cria idéias, que primeiro as estabelece, possivelmente testa-as, ou, de algum modo, torna-as acessíveis, ao escrevê-las, para aquelas parcelas do mercado capazes de compreendê-las. Entre

os produtores há empresários individuais — ainda o tipo predominante — e corporações executivas em instituições de pesquisa de várias espécies, os quais são, de fato, administradores das unidades de produção. Depois há os *atacadistas* que, embora não produzam idéias, distribuem-nas em livros didáticos para outros acadêmicos, os quais, por seu turno, vendem-nos diretamente para consumidores estudantes. Na medida em que homens ensinam, e apenas ensinam, são varejistas de idéias e materiais, os melhores deles sendo servidos por produtores originais, os menores por atacadistas. Todos os acadêmicos, independentemente do tipo, são também *consumidores* dos produtos de outros, dos produtores e atacadistas através de livros, e dos varejistas em certa medida, através de conversa pessoal em mercados locais. Mas é possível para alguns especializarem-se em consumo: estes tornam-se grandes *entendedores*, mais do que usuários de livros, e são ótimos em bibliografias".[44]

Tal passagem pode servir como transição de uma consideração relativamente externa da infra-estrutura literária — uma espécie de materialismo mecânico, para assim dizer no nível da crítica literária — para questões relativamente mais internas de consumo literário. Pois o que consumimos é sempre, em certa medida, uma *idéia* mais do que uma coisa material: esta é a verdadeira essência da distinção entre valor de uso e valor de troca, que o objeto não mais existe primariamente para satisfazer uma necessidade, entendida por analogia com as necessidades do corpo, mas sim como uma espécie de valor abstrato e emblemático, no qual não podemos mais distinguir claramente entre necessidade-satisfação e estímulo artificial. Podemos medir a distância entre esses dois estados — a relação pré-capitalista, relativamente natural, com os objetos e nossa relação com eles — atentando para a noção de *prazer* estético. Para Aristóteles, a satisfação emocional da tragédia é facilmente dividida em seus componentes funcionais de compaixão e temor, os quais se ligam ao

---

44. C. Wright Mills, *White Collar* (New York, 1956), p. 132. Um panorama da sociologia da literatura mais tradicional, não-marxista, poderia tomar nota de Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* (New York, 1965); da pesquisa de Ian Watt e Pierre Bourdieu; de Robert Escarpit, *Sociologie de la Littérature* (Paris, 1964) e *The Book Revolution* (London, 1966); bem como o valioso *Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden* de Hans Norbert Fügen (Bonn, 1964). Mas é digno de nota observar como, no contexto do macluhanismo ou da *De la grammatologie* de Derrida (Paris, 1967), todas essas questões até aqui extrínsecas, de público e de produção física do livro, encontram-se agora, como no notável *Preface to Plato* (Oxford, 1963) de Eric A. Havelock, trazidas para dentro da própria obra e aí interiorizadas, sendo agora vistas como aspectos da temática ou estrutura interna da obra.

destino testemunhado e desse modo purgam tanto o indivíduo como a comunidade de sua ansiedade social e existencial. Essa causa final da tragédia é, portanto, capaz de servir a uma função social por sua própria natureza. Em contraste, o prazer no capitalismo é simplesmente o sinal do consumo de um objeto: é, assim, relativamente alheio à estrutura ou uso do objeto, uma vez que pode se ligar a qualquer espécie de objeto, e é, ao mesmo tempo, gratuito na medida em que não serve a nenhuma função coletiva além daquela de encorajar o consumo posterior e fazer o sistema operar em sua máxima capacidade.

Neste ponto, então, começamos a vislumbrar qual é a vocação profunda da obra de arte numa sociedade de mercadorias: *não* ser uma mercadoria, *não* ser consumida, não ser *fungível* no sentido da mercadoria. E podemos agora voltar às análises musicais de Adorno como sendo talvez a mais amplamente elaborada aplicação desse princípio que constitui, na verdade, a parte mais genuinamente marxista de sua obra, em contraste com uma prática, de outro modo, relativamente hegeliana. Pois no contexto presente, torna-se claro que a história do desenvolvimento musical que Adorno nos ofereceu, e que serve como contexto e situação social para os dramas gêmeos de Schoenberg e Stravinsky, não é outra senão a luta entre a música e a própria forma da mercadoria. Essa nova e acelerada lógica evolutiva que entra para a história musical no tempo da Revolução Francesa não é senão uma emanação do próprio capitalismo — mas capitalismo não como alguma evolução paralela no nível do sistema econômico, não como homologia, mas sim operando *dentro* do material musical, como distorção intrínseca dele sob a forma de mercadoria, que projeta os diversos elementos musicais (tema, instrumentação, harmonia, a dimensão do desenvolvimento e a própria forma global) para dentro de sua órbita. Isso é o que explica os *leitmotifs* simplificados, pré-preparados e facilmente consumíveis de Wagner, o que explica a prodigiosa energia com a qual Schoenberg tentou impedir a dissolução da obra na melodia fácil e recuperar alguma coisa da anterior organização total da obra, com suas, daqui para a frente, exigências intoleráveis sobre a atenção e poder de concentração do consumidor, isto é o que explica igualmente as inovações de Stravinsky que, permanecendo no universo da mercadoria, desenvolve as mais novas técnicas de produção para recuperar um pouco do choque emocional para um público que se exaure facilmente no consumo excessivamente rápido de novos produtos.

Se fosse possível fazer para a obra literária o que Adorno fez para a análise musical, então nos encontraríamos na presença de uma espécie de crítica marxista "intrínseca", uma espécie de filologia marxista ou investigação sistemática das formas sociais e internas da arte em

geral. Tal disciplina exigiria o prolongamento das diversas espécies de estudos críticos específicos (eles mesmos já alargados para as dimensões mais adequadas do modelo hegeliano descrito acima) até o ponto em que, interceptando-se seja com as realidades de classe ou com aquelas da produção de mercadoria, encontrem-se uma vez mais rebatidas na história social concreta. Não podemos, é claro, fazer o tipo de inventário sistemático de tais estudos específicos que a estética antiquada (e mesmo "sistemas" mais novos como a *Theory of Literature* de Wellek e Warren) dizia ter conseguido: tal sistematização é regida pela prioridade da própria história que, sozinha, dita as categorias e configurações dominantes das obras que, sempre novas, emergem de sua própria renovação pepétua.

Mas tal rebatimento pode ser observado operando nas observações de Plekhanov e Lukács sobre o simbolismo, por exemplo, as quais podem ser pensadas essencialmente como lançando os fundamentos de uma teoria marxista da *imagem.* Uma formulação levemente diferente do mesmo fenômeno pode ser encontrada na teoria do "imaginário" de Sartre, que ele vê como uma reorganização do objeto de tal modo que ele é retirado do tempo da práxis como uma transformação de um *ato* num *gesto.*[45] Tais análises têm em comum uma lógica situacional e historicizante: não implicam uma estrutura da imagem que vige por todo o tempo e em todas as situações, mas antes consideram o fenômeno literário específico algo que chama a atenção para suas características estruturais peculiares, algo que se identifica como um processo de *simbolização* que é consciente de si mesmo como "irrealizando" o mundo.

Do mesmo modo, se mostramos acima que uma ciência geral da estilística é uma contradição em termos, então, pelo menos, podemos projetar para o estilo nos tempos modernos algo como uma estilística marxista, na qual a própria frase-arte — como tem sido tão variadamente cultivada e praticada nos tempos modernos, de Flaubert a Hemingway —, pode ser vista alternadamente como um tipo de trabalho ou modo de produção e também como um tipo de mercadoria. Pois em nenhuma parte, talvez, a influência peculiar da estrutura da mercadoria é maior do que naquela realidade ambígua que é a linguagem e que pode ser consumida como um objeto rico tão facilmente como pode tentar se diluir naquela transparência socialmente motivada que Barthes chamou de "escritura branca". Na literatura moderna, na verdade, a produção da frase torna-se uma nova espécie de evento *dentro* da obra e gera uma espécie de forma completamente nova.

No mesmo espírito, uma teoria marxista do enredo (*plot*) poderia ser elaborada: na verdade, Lukács já foi bastante longe nessa direção.

---

45. Ver meu "Three Methods", em *Modern French Criticism.*

Mas para uma teoria como essa, as restrições indicadas acima seriam válidas em grau ainda mais forte: pois na medida em que o enredo, na obra narrativa, é o próprio terreno do concreto, não pode ser objeto de análise independente. Coincide simplesmente com a própria obra, como fazem as "descrições" funcionais que normalmente fornecem a massa daquilo que é analisado como "imagens". O enredo torna-se suscetível de análise apenas na medida em que, de certo modo, chama a atenção sobre si como algo a ser consumido por si mesmo, como algo que salta para o primeiro plano, que se sobressai da obra como um todo. Assim, o enredo *bem feito* é certamente um fenômeno literário e histórico distinto, que tem coisas significativas para nos mostrar, tanto no modo como os contemporâneos viam a vida social da qual participavam, quanto no modo como queriam vê-la. Mas o enredo, em geral, não tem nada disso para mostrar porque é uma mera hipóstase.

O mesmo acontece com outros elementos da obra, e, em particular, com a teoria das personagens que se desenvolveria, sem dúvida, em conexão mais estreita com uma análise da prevalência da alteridade como uma categoria e um julgamento na vida social concreta de um período; teria também algo a dizer sobre o modo pelo qual a própria apresentação do outro é, para o romancista, um sinal de sua aquisição de *conhecimento* sobre sua sociedade e sobre a realidade. Ao mesmo tempo, assim como com outras espécies de estudos esboçados acima, tal teoria seria intermitente, reconhecendo que a onipresença das "personagens" nas obras literárias não é a mesma coisa que a dominância da personagem literária como categoria; e este é, sem dúvida, o momento de se dizer algo sobre uma das mais conhecidas espécies de crítica marxista, que tem a ver precisamente com a personagem como tal.

Para muitos leitores, na verdade, esta teria sido a forma clássica da abordagem marxista da literatura: aquela na qual a personagem é interpretada como típica da classe social ou como representativa de dada posição de classe. Não foi o modo de ser típico das personagens de Balzac que atraiu Marx e Engels? E o conceito de típico não permaneceu como fetiche da crítica marxista até nossos dias? Os vícios dessa crítica têm sido freqüentemente apontados, é claro. O mais grave deles sendo o de que essas noções esquemáticas de classe são apriorísticas e acabam sendo capazes de extrair das obras de arte nada mais do que aquilo que elas colocam originalmente aí, antes de mais nada. Esse método é mais propriamente descrito como alegórico; e dizer isso é apenas mostrar o modo pelo qual qualquer crítica dialética genuína deve, em última instância, dar uma virada e questionar as fontes de seus próprios instrumentos. Pois é claro que a própria consciência de classe — naquelas sociedades nas quais existe

como um fato existencial — é um modo alegórico de pensamento, na medida em que, para ela, os indivíduos são vistos como tipos e manifestações dos grupos sociais aos quais pertencem. Assim, uma obra como *Pot-Bouille* de Zola — na qual os vários níveis do edifício de apartamentos correspondem às várias classes sociais, dos ricos habitantes do primeiro andar até as criadas e trabalhadores no sótão — é alegórica porque a consciência de classe ainda funciona estruturalmente dentro da sociedade como tal: é introjetada como um espécie de mapa ou diagrama de uma sociedade como um todo, como um sentimento diferencial através do qual eu me localizo em relação às outras classes.

O valor profundo de tal tipicidade social para a produção da própria literatura pode ser negativamente avaliado considerando-se a situação dos Estados Unidos hoje, onde ela não mais existe. Pois se há alguma coisa única na situação de classe americana, esta tem a ver com uma espécie de transbordamento dos limites nacionais, de tal modo que a experiência nacional mais antiga — um microcosmo no qual a verdade do indivíduo coincide com a estrutura sócio-econômica — não é mais encontrável. Na época do imperialismo americano, na verdade, como tem sido freqüentemente notado, temos nossas classes mais baixas *fora* dos limites nacionais: mesmo nossas classes trabalhadoras são como uma burguesia para o campesinato ou proletariado do Terceiro Mundo.[46] A literatura americana tem se tornado, portanto, problemática, para não dizer impossível, porque se ela se limita à forma e à linguagem tradicionais de uma literatura nacional, perde as verdades básicas sobre si mesma, enquanto que, se tenta contar essas verdades, anula-se como literatura.

Se a interpretação alegórica da personagem parece mais convincente quando aplicada a uma única *persona* do que quando aplicada a todo um elenco de personagens, como numa peça de Tchekov então eu acredito que é porque este último simplesmente se oferece como uma homologia entre um conjunto de personagens e um conjunto de classes, enquanto que a primeira envolve, no melhor dos

46. "Tomando o globo inteiro, se a América do Norte e a Europa Ocidental podem ser chamadas as 'cidades do mundo', então a Ásia, a África e a América Latina constituem as 'áreas rurais do mundo'. Desde a Segunda Guerra Mundial, o movimento revolucionário proletário tem sido, por várias razões, temporariamente sustado nos países capitalistas da América do Norte e da Europa Ocidental, enquanto que o movimento revolucionário do povo, na Ásia, África e América Latina, tem crescido vigorosamente. Num sentido, a revolução mundial contemporânea também apresenta um quadro do cercamento das cidades pela área rural..." (Lin Piao, "Long Live the Victory of the People's War!"; discurso de 3 de setebro de 1965, citado em *Monthly Review*, XVII n.º 6 [Novembro, 1965], pp. 5-6).

casos, algo como um choque de um alargamento ou recolocação verdadeiros, essa passagem brutal de alguma "verdade da existência" interior para o mundo exterior da história que consideramos como o traço mais essencial do marxismo como operação mental. Tanto é assim que, quando Lukács — numa das mais famosas de todas as análises marxistas — interpreta a estória de *Morte em Veneza* em termos políticos, parece ter revertido a própria lógica interna da obra, cujo assunto é, na verdade, a irrupção do próprio inconsciente com o característico surgimento do reprimido e do investido simbolicamente na consciência de Aschenbach. O choque envolvido na noção de que o destino do biógrafo de Frederico, o Grande, é emblemático da desintegração da própria Prússia, com sua mistura do repressivo-autoritário e do decadente — uma interpretação que ganhou a aprovação do próprio Thomas Mann — é um componente estrutural essencial da análise marxista, e é destinado a virar pelo avesso tanto o leitor como a obra. Contudo, Thomas Mann é, essencialmente, um escritor alegórico, tanto que mesmo essa interpretação, em última instância, encontra sua justificativa dentro da estrutura histórica da própria obra.

VI MARXISMO E FORMA INTERNA

> Ich bin wenigstens überzeugt, dass die Schönheit nur die Form einer Form ist, und dass das, was man ihren Stoff nennt, schlechterdings ein geformter Stoff sein muss.
>
> — Schiller, *Kallias-Briefe*

A descrição precedente da crítica dialética como crítica, mais do que como sistemática, como uma operação de retificação, de uma restituição quase ontológica, não deveria ser entendida como se excluísse um enfoque crítico mais unificado. Contudo, deve-se ter em mente que, ao propor tal enfoque, as páginas que se seguem tornam-se mais especulativas do que descritivas, e que existem, certamente, modos alternativos de coordenar o que é essencial numa crítica marxista. Em especial, se a ênfase na classe não é forte, isso se dá porque o modelo de classe nunca foi satisfatoriamente elaborado para a realidade social americana, com seus agrupamentos étnicos e raciais, como seria de desejar. A tarefa é ainda mais urgente hoje, no contexto daquela nova situação global de classe, sem paralelos, a que aludimos acima.

O conceito de uma "forma interna", como desenvolvido por Goethe e Wilhelm von Humboldt a partir de Plotino, recomenda-se a

nós de várias maneiras. É, primeiro de tudo, um conceito *hermenêutico*, isto é, não implica uma verdade do tipo positivista, de algum modo intemporalmente associada ao seu objeto, como as leis das ciências naturais; antes, enfatiza a operação da interpretação, na medida em que se move no tempo de uma forma externa para uma forma interna, assim como de um momento para outro no processo dialético. Assim, o crítico é chamado para os seus próprios procedimentos, como uma forma desdobrando-se no tempo, mas refletindo também sua própria situação social e histórica concreta.

Além disso, seu modelo de uma seqüência ordenada de níveis dentro da obra (ou, o que equivale à mesma coisa, de uma série consecutiva de momentos no processo interpretativo) ajusta-se particularmente bem a diversas articulações ou transições-chave, descritas acima. O movimento global de uma crítica marxista é, naturalmente, apenas uma tal passagem de uma superfície para uma realidade subjacente, de um objeto aparentemente autônomo para um terreno mais vasto, do qual esse objeto prova ser uma parte ou articulação. Entretanto, vimos que esse movimento pode assumir uma porção de formas diferentes: numa delas, como numa espécie de *Vexierbild*, uma ideologia aparentemente sistemática é abruptamente re-enfocada nas divergências de classe. Em outra, a distinção essencialmente lingüística que Humboldt faz entre as formas externas de uma língua e a sua capacidade interna de significado é seguida mais de perto, e a obra de arte — sempre, em certo sentido, um objeto externo produzido para um público — é vista, de dentro, como sendo também uma espécie de mercadoria, refletindo diretamente, ou pela força de sua negação, o estado da produção de mercadorias no período histórico em que se insere.

Essa interpretação pode ser incompleta, mas dificilmente pode ser descrita como arbitrária: na verdade, creio que podemos dizer que a única alternativa filosoficamente coerente para essa interpretação a partir da substância social é uma interpretação organizada sobre uma base religiosa ou teológica, da qual o sistema de Northrop Frye é apenas o exemplo mais recente. Podemos portanto definir a religião como aquele conjunto de proposições imaginárias que devem ser tomadas como verdadeiras se as conseqüências teóricas do marxismo precisam ser evitadas.

Em última instância, contudo, não há necessidade de justificar a "translação" sócio-econômica que o marxismo considera como o código explanatório final para os fenômenos literários e culturais. Tal justificativa já está implícita na noção dialética da relação entre forma e conteúdo que, como observamos acima, é algo bem diferente da velha noção aristotélica de forma e matéria. Pois a característica essencial da matéria-prima literária ou do conteúdo latente é, precisa-

mente, que nunca é inicialmente sem forma, nunca (ao contrário das substâncias sem forma das outras artes) inicialmente contingente, mas sim significativo já de saída, não sendo nem mais nem menos do que os próprios componentes de nossa vida social concreta: palavras, pensamentos, objetos, desejos, pessoas, lugares, atividades. A obra de arte não confere significado a esses elementos, mas antes transforma seus significados iniciais em uma nova e intensificada construção de significado; por esse motivo, a criação ou a interpretação da obra não podem mais constituir um processo arbitrário. (Não quero com isso sugerir que a obra tenha de ser, necessariamente, realista, mas apenas que qualquer estilização ou abstração em sua forma deve, em última instância, expressar uma profunda lógica interna em seu conteúdo, e que deve, em última análise, depender das estruturas da matéria-prima social para sua própria existência.)

Este é, creio, o "cerne materialista" da observação de Schiller, que serve de epígrafe para esta parte: "No que me concerne, estou convencido de que a beleza é apenas a forma de uma forma, e o que é ordinariamente chamado seu conteúdo deve necessariamente ser concebido como um conteúdo já formado". Na verdade, a primeira conseqüência metodológica da noção dialética de forma e conteúdo é que, dependendo do progresso da operação interpretativa e do estágio que esta tiver atingido, cada um dos termos pode ser traduzido para o outro: assim, cada camada de conteúdo prova ser, como sugere Schiller, apenas uma forma disfarçada. Mas já vimos acima que é igualmente verdade dizer que a forma é, realmente, apenas uma projeção do conteúdo e da lógica interna deste último. Na verdade, essa distinção essencial é útil somente sob a condição de que ela, em última análise, se anule novamente na ambigüidade da própria substância artística, que pode ser vista, alternativamente, como sendo só conteúdo ou só forma.

O que chamamos interpretação é, portanto, um nome errado: o conteúdo não precisa ser tratado ou interpretado, justamente porque é essencial e imediatamente significativo por si mesmo, significativo como os gestos numa situação são significativos, ou as sentenças numa conversação. O conteúdo já é concreto, na medida em que é, essencialmente, experiência social e histórica, e podemos dizer de nossa operação interpretativa ou hermenêutica o que o escultor disse de sua pedra, que bastava remover todas as porções excrescentes para que a estátua surgisse, já latente no bloco de mármore. Assim, o processo da crítica não é tanto uma interpretação do conteúdo como é uma revelação dele, um desnudamento, uma restauração da mensagem original, da experiência original, que jaz sob as distorções dos vários tipos de censura que sobre ela operaram; e essa revelação toma a forma de uma explicação de como o conteúdo foi assim distorcido

e é, desse modo, inseparável da descrição dos mecanismos dessa mesma censura.

E, visto que vou falar de Susan Sontag mais adiante, permito-me tomar como demonstração desse processo o seu notável ensaio sobre ficção científica, "The Imagination of Disaster", no qual reconstrói o paradigma básico do filme de ficção científica, vendo neste uma expressão "das mais profundas angústias com relação à existência contemporânea... ao desastre físico, a perspectiva de mutilação e mesmo aniquilação universais... [e, mais particularmente] com relação à condição do psiquismo individual".[47] Tudo isso é verdadeiro, e seu ensaio oferece uma investigação detalhada dos materiais da ficção científica *considerada em seus próprios termos*. Mas, e se esses termos forem eles mesmos apenas um disfarce, apenas o "conteúdo manifesto" que serviu para nos desviar de alguma satisfação mais básica que age na forma?

Pois sob a superfície diversionista desses entretenimentos, sob a preocupação superficial de nossas mentes quando assistimos a eles, a introspecção revela uma motivação secundária bem diferente daquela descrita acima. Para começar, essas obras, especialmente durante o seu período de apogeu, depois da guerra e nos anos 50, expressam antes abertamente a mística do cientista: não me refiro tanto a prestígio externo ou função social, mas antes a uma espécie de sonho popular coletivo a respeito do estilo de vida do próprio cientista: ele não exerce um trabalho *real* (mas seu é o poder, bem como o *status* social), sua remuneração não é monetária ou, pelo menos, o dinheiro não parece ser um objeto, há algo de fascinante em torno de seu laboratório (a oficina doméstica ampliada em dimensões institucionais, uma combinação de fábrica e clínica), em torno do modo como ele trabalha de noite (não está sujeito à rotina ou ao dia de oito horas), suas operações intelectuais são elas mesmas caricaturas do que o não intelectual imagina sejam o trabalho cerebral e o conhecimento livresco. Há, além disso, a sugestão de um retorno a modos mais antigos de organização do trabalho: uma volta ao mundo mais pessoal e psicologicamente mais gratificante das corporações medievais, no qual o cientista mais velho é o mestre e o mais jovem é o aprendiz, e onde a filha do primeiro naturalmente se torna símbolo da transferência de funções. E assim por diante: esses traços podem ser enumerados e elaborados *ad infinitum*. O que eu quero dizer é que, em última análise, nada disso tem alguma coisa a ver com a ciência ela mesma, mas é antes um reflexo distorcido de nossos próprios sentimentos e sonhos acerca do *trabalho* alienado e não alienado: é satisfação do desejo que toma como seu objeto uma visão de trabalho

47. *Against Interpretation*, p. 220.

ideal, ou o que Marcuse chamaria de trabalho "libidinalmente gratificante". Mas é, naturalmente, uma realização de desejo de tipo peculiar, e é essa estrutura que importa analisar.

Pois não nos deparamos aqui com o tipo direto e aberto de identificação psíquica e realização de desejo que poderia ser ilustrado (quanto ao assunto sobre cientistas) pelas obras de um C. P. Snow, por exemplo. Antes, temos aqui uma gratificação simbólica que deseja ocultar sua própria presença: daí, a identificação com o cientista não ser aqui a mola real da trama, mas apenas sua condição prévia. É como se, de maneira algo kantiana, a gratificação simbólica se ligasse, não aos eventos da estória, mas àquele referencial (o universo da ciência, a divisão do átomo, o olhar do astrônomo para o espaço exterior) sem o qual a estória, para começar, não poderia existir. Nessa perspectiva, toda a violência cataclísmica da narrativa de ficção científica — os prédios que caem, o estado de sítio, os monstros emergindo da baía de Tóquio — não é senão um pretexto, servindo tanto para desviar a mente de suas operações e fantasias mais profundas, como também para motivar essas fantasias.

Sem dúvida, poderíamos continuar e mostrar que, junto com essa fantasia acerca do trabalho, está presente ainda uma outra, relativa à vida coletiva, que utiliza as emergências da ficção científica como meio de reviver uma espécie de companheirismo e estado de ânimo de tempo de guerra: o congraçamento dos sobreviventes da catástrofe planetária é, desse modo, simplesmente um sonho distorcido de uma coletividade e organização social mais humanas. Nesse sentido, a violência na superfície da obra é duplamente motivada, pois pode ser vista agora como rompimento da enfadonha rotina da vida da classe média; ao passo que, em cada um dos casos, a violência disfarçada pode ser entendida como expressão do furor pela não realização das fantasias inconscientes assim despertadas.

A forma interna de uma tal obra aparentemente negativa e impelida pela ansiedade é, por conseguinte, uma fantasia positiva, uma fantasia que expressamos na linguagem da satisfação no trabalho. Os termos nos quais descrevemos essa forma interna ou *Erlebnis* são entretanto menos importantes do que o movimento ele mesmo, mediante o qual reemergimos naquele *lugar do concreto* que descrevemos anteriormente como a mediação entre o privado e o público, entre realidades individuais e sócio-econômicas, entre o existencial e a própria história. A tarefa de uma crítica dialética não é, na verdade, *relacionar* essas duas dimensões: elas sempre estão relacionadas, em nossa própria experiência de vida e em toda obra de arte genuína. Antes, tal crítica é instada a articular a obra com seu conteúdo, de modo tal que essa relação seja revelada e se torne mais uma vez visível.

Pois nos deparamos com uma relação de identidade que não obstante requer uma tradução completa de um conjunto de termos para o outro: as duas dimensões são uma só e, de fato, o valor propedêutico da arte reside no modo pelo qual nos permite apreender o valor essencialmente histórico e social do que tínhamos de outro modo considerado como sendo uma questão de experiência individual. Entretanto, isso é feito por meio da mudança de níveis ou pontos de vista, passando-se da experiência para seu chão ou situação concreta, como de uma forma para um conteúdo ou de um conteúdo para uma forma. Os termos nos quais a dimensão sócio-econômica da experiência é descrita não se restringem, entretanto, aos do trabalho, como a produção de valor e a transformação do mundo. Na verdade, o conteúdo essencial de tal experiência não pode nunca ser determinado de antemão, e abrange desde os tipos mais substanciais de adesão ao mundo até as menores e mais minuciosas percepções especializadas. Tal autenticidade é, na verdade, mais facilmente descrita de modo negativo, como sendo aquilo que foge do vazio da existência rotineira, ou de uma monótona marcação do tempo: é portanto aquilo que nos restitui a um esporádico contacto com a experiência genuína, e a forma que esse contacto assume coincide com as possibilidades históricas da própria organização sócio-econômica.

Entretanto, a terminologia da satisfação no trabalho é conveniente porque preenche uma função que qualquer outra descrição de tal forma interna deve, de um modo ou de outro, explicar: revela a *censura* da própria obra, faz-nos comprender porque esse impulso teve de ser disfarçado a fim de atingir satisfação artística, em primeiro lugar. Pois, particularmente na sociedade burguesa, o fato do trabalho e da produção — a própria chave para o verdadeiro pensamento histórico — é também ele um segredo cuidadosamente ocultado, como tudo o mais em nossa cultura. É esse, na verdade, o significado mesmo da mercadoria como uma forma, apagar os sinais do trabalho no produto, a fim de que mais facilmente esqueçamos a estrutura de classe que é sua armação organizacional. Seria de fato surpreendente se tal ocultamento do trabalho não deixasse sua marca também sobre a produção artística, tanto na forma como no conteúdo, como nos mostra Adorno: "As obras de arte devem sua existência à divisão social do trabalho, à separação entre o trabalho mental e o trabalho físico. Numa tal situação, entretanto, elas aparecem sob o disfarce da existência independente; pois seu *medium* não é aquele do espírito puro e autônomo, mas sim o de um espírito que tendo-se tornado objeto afirma agora ter superado a oposição entre os dois. Tal contradição obriga a obra de arte a ocultar o fato de que ela mesma é uma construção humana: sua pretensão mesma ao significado e, de fato, à existência humana em geral, é mantida de maneira

tanto mais convincente quanto menos alguma coisa nela nos faz lembrar de sua natureza como um produto e do fato de ela dever sua própria existência ao espírito bem como a alguma coisa exterior a si mesma. A arte que não pode mais, em sã consciência, tolerar esse engano — seu princípio mais íntimo — já dissolveu o único elemento em que pode se realizar... E se a autonomia da arte em geral é inconcebível sem esse ocultamento do trabalho, este último se torna não obstante, problemático, ele mesmo um programa agora, no capitalismo avançado, sob o domínio do valor de troca e das crescentes contradições de tal domínio".[48] É dado, assim, dentro do conceito mesmo de trabalho — quer na forma de divisão de trabalho em geral, quer nos tipos mais especializados de produção característicos do capitalismo — o princípio de uma censura do processo de trabalho, de uma repressão dos traços do trabalho sobre o produto.

Quando nos voltamos agora da cultura popular para os artefatos mais sofisticados da literatura oficial, descobrimos que o fato da *elaboração* artística acrescenta uma nova complexidade à estrutura da obra, sem alterar essencialmente o modelo que oferecemos. Em particular, podemos dizer que a literatura-arte leva em conta o valor de sua própria criação no interior do processo, de modo tal que se pode afirmar que a forma interna das obras literárias, pelo menos na época moderna, tem como seu assunto a produção como tal ou a produção *literária* — ambas sendo distintas, em todo caso, do conteúdo ostensivo ou manifesto da obra.

Assim, é um engano pensar, por exemplo, que os livros de Hemingway tratem essencialmente de coisas tais como coragem, amor e morte; na verdade, o assunto mais profundo deles é simplesmente a escrita de um certo tipo de frase, a prática de um determinado estilo. Esta é, de fato, a experiência mais "concreta" em Hemingway; mas, para compreender a relação entre esta e as outras experiências, mais dramáticas, precisamos reformular nossa noção de forma interna seguindo o modelo mais complexo de uma *hierarquia de motivações*, no qual os diversos elementos da obra são ordenados em vários níveis a partir da superfície e servem, cada um deles, por assim dizer, de pretexto para a existência de um nível mais profundo, de tal modo que, no final das contas, tudo na obra existe a fim de expressar esse nível mais profundo que é o próprio concreto; ou, invertendo-se o modelo de acordo com o estilo da Escola de Praga, trazer a primeiro plano o conteúdo mais essencial da obra.[49]

---

48. *Versuch über Wagner*, p. 88.

49. Este é talvez o momento de dizer que não considero o Formalismo — tcheco ou russo — como sendo irreconciliável com o marxismo: na verdade, considero a análise de Hemingway que se segue como sendo essencialmente formalista; mas reservarei uma discussão

Assim, a enorme influência de Hemingway como uma espécie de modelo de vida pareceria derivar, primeiramente, de uma espécie de conteúdo ético, não tanto uma "filosofia de vida" como uma recusa instintiva e intransigente daquilo que subitamente mostrou ter cessado de ser vida real "Não tem mais graça": esta é a irrevogável linha demarcatória entre a euforia e o mau humor, entre a vida real e uma espécie de fracasso em viver que exaspera e envenena a existência do herói e de todo mundo ao seu redor. Estes são os dois pólos da criação de Hemingway: esses incomparáveis momentos de plenitude na natureza, de um lado, e, do outro, rabujice e humores repentinos, ataques súbitos de inveja ou mau humor. Ambos estão presentes de maneira quase emblemática, nas luminosas páginas de abertura de *Across the River and Into the Trees*, nas quais o taciturno barqueiro vem até o Coronel Cantwell como o próprio mensageiro da morte. Não é exagerado dizer que essa oposição corresponde a uma oposição mais geral entre a morte no meio das coisas e a vida ao lado de outras pessoas, entre a natureza e a sociedade; na verdade, o próprio Hemingway muitas vezes disse isso: "As pessoas sempre foram as limitadoras da felicidade, salvo aquelas pouquíssimas que foram tão boas com a primavera".[50]

Entretanto, isso que pareceria ser primeiro e acima de tudo uma experiência de vida, é na verdade simplesmente uma projeção do próprio estilo. A grande descoberta de Hemingway foi que era possível o retorno às fontes mesmas da produtividade verbal se a gente se esquecesse inteiramente das palavras e apenas se concentrasse em pré-arranjar os objetos que as palavras deveriam, supostamente, descrever. Daí o que se segue, que sempre me impressionou como sendo o protótipo mesmo da frase de Hemingway: "Da porta dos fundos de Smith, Liz podia ver as barcaças de minério lá no meio do lago indo para Boyne City. Quando ela as observava, elas não pareciam estar se movendo, mas se ela entrasse e enxugasse mais alguns pratos e então saísse de novo elas estariam fora de vista além do horizonte".[51] Alguma coisa foi deixada de fora: o movimento real e aquele estilo pleno ou *parole pleine* que o teria expressado de alguma forma; e Hemingway falou, com relação a outras coisas, sobre a importância da omissão como um procedimento literário.[52] Mas, na descrição do

---

mais completa do modelo literário formalista, bem como do estruturalismo, para outra ocasião.

50. *A Moveable Feast* (New York, 1964), p. 49.

51. "Up in Michigan", em *The First Forty-Nine Stories* (Londres, 1962), p. 80.

52. Ver, por exemplo, *Death in the Afternoon* (New York, 1932), p. 192: "Se um escritor de prosa sabe bem sobre o que está escrevendo, pode omitir coisas que ele sabe, e o leitor, se o escritor estiver escre-

mau humor, alguma coisa é também omitida: o espaço entre as observações, por assim dizer, e é esse pré-arranjo, praticado agora sobre material humano, que dá ao diálogo de Hemingway seu efeito elétrico. Assim, estamos enganados quando dizemos que Hemingway começou por querer expressar certas experiências básicas; ao contrário, ele começou querendo escrever um certo tipo de frase, uma espécie de *compte rendu* neutra de deslocamentos externos, e bem depressa descobriu que esse tipo de frase podia fazer duas coisas muito bem: registrar o movimento do mundo exterior e sugerir a tensão e o ressentimento inconstante entre as pessoas, que é intermitentemente expresso em seus comentários falados.

Assim, voltamos à nossa afirmação inicial de que o que realmente ocorre num romance de Hemingway, o evento mais essencial, a categoria dominante de experiência tanto para o escritor como para o leitor, é o processo da escrita; e isso fica talvez mais claro numa obra mais simples como *The Green Hills of Africa*, na qual a matança do animal, no conteúdo, não é senão pretexto para a *descrição* da matança, na forma. O leitor não está tanto interessado em observar a morte do animal, mas em observar se a linguagem de Hemingway será capaz de se sair bem: "Um pouquinho mais adiante um bando de galinhas-d'angola saltitou no meio da estrada correndo, as cabeças espichadas como trotadores. Quando eu saltei do carro e dei uma corridinha atrás delas, elas pularam como um rojão, as pernas enfiadas bem pra baixo, o corpo firme, as asas curtas tamborilando, grasnando, disparando em direção das árvores em frente. Eu derrubei duas que caíram com um baque seco, e ali ficaram, asas batendo, e Abdullah cortou fora a cabeça delas para que pudessem ser comidas dentro da lei".[53] A verdadeira "caça" envolvida aí é a caça da própria frase.

A partir deste ponto central na criação de Hemingway pode-se deduzir todo o restante: a experiência de produção da frase é a forma que o trabalho não alienado assume no mundo de Hemingway. A escrita, concebida agora como uma *arte*, é desse modo assimilada às outras artes, da caça e da tourada, da pesca e da guerra, as quais projetam uma imagem global da participação técnica, ativa e absorvente, do homem no mundo exterior. Tal ideologia da técnica claramente reflete a situação mais geral do trabalho nos Estados Unidos, onde, no contexto da fronteira aberta e da perda de contornos nítidos na estrutura de classes, o homem americano é convencionalmente avaliado de acordo com o número de diferentes empregos que teve e as habilidades que possui. O culto do machismo em Hemingway é

---

vendo de verdade, sentirá essas coisas tão fortes como se o escritor as tivesse escrito". Ver também *A Moveable Feast*, p. 75.

53. *The Green Hills of Africa* (New York, 1935), pp. 35-36.

apenas essa tentativa de se adaptar à grande transformação industrial da América após a Primeira Grande Guerra: satisfaz a ética do trabalho protestante, ao mesmo tempo que glorifica o lazer; reconcilia os mais profundos e generosos impulsos de plenitude com um *status quo* em que somente os esportes permitem que nos sintamos vivos e inteiros.

Quanto ao ambiente humano nos livros de Hemingway, o expatriamento é apenas uma espécie de recurso ou de pretexto para eles. Pois a imensa e complexa tessitura da realidade social americana é claramente inacessível para o cuidadoso e seletivo tipo de frase que ele pratica: daí, ser conveniente termos de tratar de uma realidade esgarçada, a realidade de culturas e línguas estrangeiras, na qual os seres humanos surgem para nós, não na densidade de uma situação social concreta na qual também estamos envolvidos, mas antes com a nitidez de objetos que possam ser circunscritos verbalmente. E quando, no fim de sua vida, o mundo começou a mudar e a Revolução Cubana o retirou para dentro das fronteiras dos Estados Unidos, não parece exagero especular que foi a resistência dessa realidade americana — que ele nunca praticara enquanto escritor — que o levou à impotência estilística e finalmente ao suicídio.

Se isso sugere o modo pelo qual uma crítica marxista reconstruiria a forma interna de uma obra literária, como disfarce e ao mesmo tempo revelação do concreto, resta-nos ainda dizer uma palavra sobre as implicações de tal teoria para o julgamento ou avaliações literárias como são praticados correntemente. Pois afirmar que a tarefa do crítico é revelar essa dimensão censurada da obra implica, precisamente, que — pelo menos na arte como é praticada hoje e na sociedade em que é praticada — a superfície da obra é uma espécie de mistificação em sua estrutura. Este é o ponto, em outras palavras, no qual uma crítica marxista deve novamente ajustar contas com o modernismo nas artes, e já sugeri que o antimodernismo de Lukács (e dos críticos soviéticos mais tradicionais) é, pelo menos em parte, uma questão de gosto e de condicionamento cultural.

Entretanto, parece-me que mais alguma coisa deva ser dita com relação a certas defesas articuladas do modernismo, como a "nova sensibilidade" de Susan Sontag ou *A Literatura do Silêncio* de Ihab Hassan. Essas teorias refletem uma cultura coerente, com a qual estamos todos familiarizados: a música de John Cage, os filmes de Andy Warhol, os romances de Burroughs, as peças de Beckett, Godard, *camp,* Norman O. Brown, experiências psicodélicas; e nenhuma crítica pode ter qualquer força aglutinadora se não começar por tratar o fascínio de tudo isso enquanto estilização da realidade.

Entretanto, deve-se salientar que esse novo modernismo difere do outro, clássico, da virada do século, pelo menos num aspecto es-

sencial: aquele modernismo mais antigo era em sua essência profundamente anti-social e contava com a hostilidade instintiva do público burguês, do qual ele representava uma recusa e negação. O que caracteriza o nova modernismo, precisamente, é que ele é *popular*: talvez não em pequenas cidades do Meio-Oeste, mas no mundo dominante da moda e dos *mass media.* Na minha opinião, isso só pode significar que passou a existir alguma coisa socialmente conveniente em tal arte, do ponto de vista da estrutura sócio-econômica vigente· ou algo profundamente suspeito, se nosso ponto de vista for revolucionário.

Mas, pode-se dizer, tal arte *expressa* a realidade americana; e aí é que está a ambigüidade. Na medida em que somos americanos. nenhum de nós pode deixar de reagir a tais coisas como a *pop art*, que admiravelmente expressa a realidade tangível e material e a especificidade daquela vida americana que é nossa. Deveria ser claro. portanto, que uma crítica do novo modernismo não pode ser externa. e sim interna: é parte e parcela de uma crescente autoconsciência (no sentido dialético, intensificado, que demos ao termo), envolvendo um julgamento sobre nós mesmos tanto quanto sobre as obras de arte às quais reagimos. A ambigüidade reside, em outras palavras, em nossa própria posição de revolucionários tanto quanto no objeto de arte: na medida em que ele mesmo é um produto da sociedade que condena, sua atitude revolucionária está fadada a pressupor uma negação de si mesmo, uma dissociação subjetiva inicial que deve preceder a dissociação objetiva e política. Eis porque o teatro da nova arte envolve um elenco mais complexo de personagens do que a velha luta entre o filisteu e o modernista: os dois, nas pessoas do consumidor e vendedor de arte e do produtor de *happenings*, começaram a se fundir, e a eles pode ser acrescentada uma terceira personagem, na forma da consciência revolucionária infeliz que descrevemos acima, a qual, em nossa cultura, acha cada vez mais difícil distinguir entre negação real e negação imaginária ou, na verdade, entre negação imaginária e a promoção do positivo.

A crítica mais vigorosa da ideologia da nova sensibilidade ou do novo misticismo ainda é o comentário de Marx sobre a noção hegeliana de religião, nos *Manuscritos Econômicos e Filosóficos de 1844*. Pois assim como os porta-vozes do novo modernismo afirmam que este *expressa* nossa sociedade, assim também Hegel mostrou que a religião era uma expressão do espírito humano, sua *objetificação* com toda a ambígua hesitação entre incorporação e alienação que essa palavra implica. Assim, o sistema de Hegel "implica que o homem autoconsciente, na medida em que reconheceu e superou o mundo espiritual (ou modo espiritual universal de existência de seu mundo), confirma-o depois de novo nessa forma alienada e o apresenta como

sua verdadeira existência; ele o restabelece e afirma *estar à vontade em seu outro ser*. Assim, por exemplo, depois de ter superado a religião, reconhecendo-a como um produto da auto-alienação, encontra então uma confirmação de si mesmo na *religião enquanto religião*... Desse modo, a razão está à vontade na não razão como tal. O homem, que reconheceu estar levando uma vida alienada na lei, na política, etc., leva sua verdadeira vida humana nessa vida alienada como tal".[54] Assim é que, do reconhecimento de uma obra de arte, como expressão disfarçada e uma alienação da realidade, para a reconciliação com a própria necessidade de tais disfarces e tal alienação, é só um passo.

Nessa situação, a função da crítica literária torna-se clara. Mesmo que estejamos na "era da crítica", não me parece que os críticos estejam certos ao elevar sua atividade ao nível da criação literária, como se faz largamente na França hoje. É mais honesto e mais dialético salientar que o escopo e a relevância da crítica variam com o momento histórico e ideológico. Assim, já foi dito que a crítica literária foi um instrumento privilegiado na luta contra o despotismo no século XIX (particularmente na Rússia czarista), por ter sido o único modo disponível para se contrabandearem idéias e comentários políticos às escondidas do censor. Isso deve ser entendido agora, não num sentido externo, e sim interno e alegórico. As obras da cultura chegam até nós como signos de um código quase esquecido, como sintomas de doenças não mais sequer reconhecidas como tais, como fragmentos de uma totalidade que há muito tempo deixamos de enxergar, por termos perdido os órgãos para ver. Na cultura mais antiga, os tipos de obras que Lukács chamou realistas eram essencialmente as que traziam sua própria interpretação embutida em si mesmas, que eram ao mesmo tempo fato e comentário sobre o fato. Agora os dois se acham novamente separados, e o fato literário, como os outros objetos que constituem nossa realidade social, clama por comentário, por interpretação por decifração, por diagnose. Apela em vão para as outras disciplinas: a filosofia anglo-americana foi há muito tempo despojada de sua perigosa capacidade especulativa, e quanto à ciência política, basta pensar na distância que a separa das grandes utopias e teorias políticas do passado para se perceber até que ponto o pensamento é asfixiado em nossa cultura, com sua absoluta incapacidade de imaginar outra coisa senão o que existe. Cabe pois à crítica literária continuar comparando o interior e o exterior, a existência e a história, persistir em passar julgamento sobre a qualidade abstrata da vida no presente e manter viva a idéia de um futuro concreto. Possa ela mostrar-se à altura da tarefa!

---

54. Marx, *Early Writings*, ed. Bottomore, p. 210.

BIBLIOGRAFIA

ADAMS, H. P.: *Karl Marx in His Early Writings;* Nova York, Russell and Russell, 1965.

ADORNO, T. W.: *Aesthetische Theorie;* Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970.

——————: "Aus einen Brief über *Die Betrogene* an Thomas Mann"; *Akzente,* II, n.º 3 (Março, 1953), págs. 284-287.

——————: *Drei Studien zu Hegel*; Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1957.

——————: *Moments Musicaux*; Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1964.

——————: *Negative Dialektik;* Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1966.

——————: *Noten zu Literatur* (3 vols.); Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1958/1965.

——————: *Philosophie der Neuen Musik*; Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, 1958.

——————: *Prisms* (Tradução de S. e S. Weber); Londres, Spearman, 1967.

——————: "Society"; *Salmagundi,* n.º 10-11 (Outono, 1969/Inverno, 1970, págs. 144-153.

BARON, Samuel H.: *Plekhanov: The Father of Russian Marxism;* Stanford, Stanford University Press, 1965.

BAXANDALL, Lee: "Marxism and Aesthetics: A Critique of the Contribution of George Plekhanov"; *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XXV, n.º 3 (Primavera, 1967), págs. 267-279.

——————: *Marxism and Aesthetics: An Annotated Bibliography;* Nova York, Humanities Press, 1968.

BÉNICHOU, Paul: *Les Morales du Grand Siècle*; Paris, Gallimard, 1948.

BENJAMIN, Walter: *Briefe* (Organizado por G. Scholem e T. W. Adorno, 2 vols.); Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1966.

————: *Illuminations* (Organizado e introduzido por Hannah Arendt, tradução de H. Zohn); Nova York, Harcourt Brace, 1968.
————: *Schriften* (Organizado por T. W. e Gretel Adorno, 2 vols.); Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955.
————: *Versuche über Brecht* (Organizado e posfaciado por Rolf Tiedemann); Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1966.
BENSELER, Frank (org.): *Georg Lukács zum 80sten Geburtstag;* Neuwied, Luchterhand, 1965.
BLOCH, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*; Frankfurt, Suhrkamp Verlag. 1959.
————: *Geist der Utopie;* Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1964.
————: *Spuren*; Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1960.
————: *Thomas Münzer als Theologe der Revolution;* Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1962.
————: *Tübinger Einleitung in die Philosophie* (2 vols.); Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963/1964.
————: *Verfremdungen* (2 vols.); Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963/
BRETON, André: *Les Manifestes du Surréalisme;* Paris, Gallimard, 1969.
BURNIER, M.-A.: *Les Manifestes du Surréalisme*; Paris, Gallimard, 1966.
CAUDWELL, Christopher: *Illusion and Reality;* Nova York, Russel and Russell, 1955.
CHIODI, Pietro: *Sartre e il Marxismo;* Milão, Feltrinelli, 1965.
CLECAK, Peter: *Marxism and American Literary Criticism;* Ann Arbor (Michigan), University Microfilms, 1964.
CROCE, Benedetto: *Historical Materialism and the Economics of Karl Marx* (Tradução de C. M. Meredith); Nova York, Russell and Russell, 1966.
DANTO, Arthur C.: *The Analytical Philosophy of History;* Cambridge (Inglaterra), Cambridge University Press, 1965.
DELLA VOLPE, Galvano: *Critica del Gusto;* Milão, Feltrinelli, 1964.
DEMETZ, Peter: *Marx, Engels and the Poets;* Chicago, University of Chicago Press, 1967.
DESAN, Wilfrid: *The Marxism of Jean-Paul Sartre*; Nova York, Doubleday, 1965.
ENGELS, Friedrich: *Herr Eugen Duehring's Revolution in Science* (Tradução de E. Burns); Nova York, International, 1966.
ERICKSON, Robert: *The Structure of Music: A Listener's Guide;* Nova York, Noonday, 1955.
FISCHER, Ernst: *Art against Ideology* (Tradução de Anna Bostock); Londres, Penguin Books, 1969.
————: *Dichtung und Deutung;* Viena, Globus, 1953.

————————: *The Necessity of Art* (Tradução de Anna Bostock); Londres, Penguin Books, 1963.

FLORES, Angel (org. e trad.): *Ibsen;* Nova York, Haskell House, 1966.

GALLIE, W. B.: *Philosophy and the Historical Understanding*; Nova York, Schocken Books, 1968.

GARDINER, Patrick (org.): *Theories of History*; Glencoe, Free Press, 1959.

GOLDMANN, Lucien: *Le Dieu Caché*; Paris, Gallimard, 1955.

————————: *Pour une Sociologie du Roman*; Paris, Gallimard, 1964.

————————: *Recherches Dialectiques*; Paris, Gallimard, 1959.

GRAMSCI, Antonio: *Lettere dal Carcere*; Turim, Einaudi, 1965.

GUÉRIN, Daniel: *La Lutte de Classes sous la Première Republique* (2 vols.); Paris, Gallimard, 1946.

HAUSER, Arnold: *The Philosophy of Art History*; Nova York, Alfred A. Knopf, 1959.

————————: *The Social History of Art*; Nova York, Alfred A. Knopf, 1951.

HEGEL, G. W. F.: *Aesthetik* (2 vols.); Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, 1955.

————————: *The Phenomenology of Mind* (Tradução de J. B. Baillie); Londres, Allen and Unwin, 1949.

HEISSENBÜTTEL, Hellmut: "Vom Zeugnis des Fortlebens in Briefen"; *Merkur*, XXI, n.º 3 (Março, 1967), págs. 232-244.

HOLZ, H. H.; KOFLER, L.; e ABENDROTH, W.: *Gespräche mit Georg Lukács*; Hamburgo, Rowolth, 1967.

HOOK, Sidney: *From Hegel to Marx*. Nova York, Humanities Press, 1958.

————————: *Towards an Understanding of Karl Marx*; Nova York, John Day, 1933.

HORKHEIMER, Max (org.): *Zeugnisse: T. W. Adorno zum 60sten Geburtstag*; Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963.

HYMAN, S. E.: *The Armed Vision*; Nova York, Alfred A. Knopf, 1948.

HYPPOLITE, Jean: *Etudes sur Marx et Hegel*; Paris, Rivière, 1955.

KERRY, S. S.: *Schiller's Writings on Aesthetics*; Manchester (Inglaterra), Manchester University Press, 1961.

KORSCH, Karl: *Karl Marx*; Nova York, Russell and Russell, 1963.

————————: *Marxismus und Philosophie*; Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, 1966.

KRAFT, Werner: "Walter Benjamin hinter seinen Briefen"; *Merkur*, XXI, n.º 3 (Março, 1967), págs. 226-232.

LABRIOLA, Antonio: *Essays on the Materialist Conception of History*; Nova York, Monthly Review Press, 1966.

LAPASSADE, Georges: "Sartre et Rousseau"; *Etudes Philosophiques*, XVII, n.º 4 (Inverno, 1962), págs. 511-517.

LEFÈBVRE, Henri: *Pascal* (2 vols.); Paris, Nagel, 1949/1954.

————————: *Rabelais*; Paris, Editeurs Français Réunis, 1955.

LÊNIN, V. I.: *O Literature i iskusstve*; Moscou, Khudozhestvennaya Literatura, 1967.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *La Pensée Sauvage*; Paris, Plon, 1962.

————————: *Tristes Tropiques*; Paris, Plon, 1955.

LICHTHEIM, George: *Georg Lukács*; Nova York, Viking, 1970.

————————: "Sartre, Marxism and History"; *History and Theory* III, n.º 2 (1963/1964), págs. 222-246.

LIEBER, Hans-Joachim; e LUDZ, Peter: "Zur Situation der Marxforschung"; *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialforschung*, X (1958), págs. 446-499.

LIFSHITZ, Mikhail: *The Philosophy of Art of Karl Marx* (Tradução de R. B. Winn); Nova York, Critics Group, 1938.

LUKÁCS, Georg: *Aesthetik* (2 vols.); Neuwied, Luchterhand, 1962.

————————: *Balzac und der Französische Realismus*; Berlim, Aufbau Verlag, 1953.

————————: *Deutsche Realisten des neunzehnten Jahrhunderts*; Berlim, Aufbau Verlag, 1956.

————————: *Die Theorie des Romans;* Neuwied, Luchterhand, 1962.

————————: *Essays on Thomas Mann* (Tradução de Edith Bone); Nova York, Grosset and Dunlap, 1964.

————————: *Goethe und seine Zeit*; Berlim, Aufbau Verlag, 1955.

————————: *Histoire et Conscience de Classe* (Tradução de K. Axelos); Paris, Editions de Minuit, 1960.

————————: *Probleme der Aesthetik;* Neuwied, Luchterhand, 1969.

————————: *Probleme des Realismus*; Berlim, Aufbau Verlag, 1955.

————————: *Schriften zur Literatursoziologie* (Organizado por P. Ludz); Neuwied, Luchterhand, 1961.

————————: *Studies in European Realism* (Tradução de Edith Bone); Nova York, Grosset and Dunlap, 1964.

————————: *The Historical Novel* (Tradução de H. e S. Mitchell); Londres, Merlin, 1962.

————————: *Wider den Missverstandenen Realismus*; Hamburgo, Claasen, 1958.

MACHERAY, Pierre: *Pour une Théorie de la Production Littéraire*; Paris, Maspéro, 1970.

MANN, Thomas: *Doktor Faustus*; Frankfurt, Fischer Verlag, 1947.

MAO TSÉ-TUNG: "On Contradiction"; *Selected Works* (5 vols.), Nova York, International, 1954/1962, II, págs. 13-53.

MARCUSE, Herbert: *An Essay on Liberation*; Boston, Beacon Press 1969.

————————: *Eros and Civilization*; Nova York, Random House, 1955

————: *Kultur und Gesellschaft* (2 vols.); Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1965.

————: *Negations*; Boston, Beacon Press, 1968.

————: *One-Dimensional Man*; Boston, Beacon Press, 1964.

————: *Reason and Revolution*; Boston, Beacon Press, 1960.

————: "Repressive Tolerance"; *in* Wolff, R. P.; Moore, Barrington, Jr.; e Marcuse, Herbert: *A Critique of Pure Tolerance*; Boston, Beacon Press, 1965.

MARX, Karl: *Capital*, Vol. I (Tradução de S. Moore e E. Aveling) Nova York, Kerr, 1906.

————: *A Contribution to the Critique of Political Economy* (Tradução de N. I. Stone); Chicago, Kerr, 1904.

————: *Early Writings* (Organizado e traduzido por T. B. Bottomore); Nova York, McGraw-Hill, 1964.

MARX, Karl; e ENGELS, Friedrich: *Basic Writings on Politics and Philosophy* (Organizado por L. S. Feuer); Nova York, Doubleday, 1959.

————: *The German Ideology* (Tradução de R. Pascal); Nova York, International, 1947.

————: *Übber Kunst und Literatur*; Berlim, Aufbau Verlag, 1953.

MASLOW, Vera: "Lukács' Man-Centered Aesthetics"; *Philosophy and Phenomenological Research*, XXVII (1967), págs. 542-552.

MAYER, Hans: *Von Lessing bis Thomas Mann;* Pfullingen, Neske 1959.

————: *Zur Deutschen Klassik und Romantik*; Pfulingen, Neske, 1963.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Les Aventures de la Dialectique*; Paris, Gallimard, 1955.

MOORE, Stanley: *Three Tactics: The Background in Marx;* Nova York, Monthly Review Press, 1963.

MORAWSKI, Stefan: "Lenin as a Literary Theorist"; *Science and Society*, XXIX, n.º 1 (Inverno, 1965), págs. 2-25.

MORAWSKI, Stefan: "Mimesis — Lukács' Universal Principle"; *Science and Society*, XXXIII, n.º 1 (Inverno, 1968), págs. 26-38.

————: "The Aesthetic Views of Marx and Engels"; *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVIII, n.º 3 (Primavera, 1970), págs. 301-314.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido: *L'Esthétique Contemporaine*; Milão, Marzorati, 1960.

PARKINSON, G. H. R. (org.): *Georg Lukács: The Man, His Work and His Ideas*; Londres, Wiedenfeld and Nicolson, 1970.

PLEKHANOV, G. V.: *Art and Social Life* (Tradução de A. Rothstein); Londres, Lawrence and Wishart, 1953.

————: *Fundamental Problems of Marxism* (Tradução de E. e C. Paul); Edimburgo, Lawrence and Wishart, 1929.
RICOEUR, Paul: *De l'Interpretation: Essai sur Freud*; Paris, Seuil, 1965.
SARTRE, Jean-Paul: *Critique de la Raison Dialectique*, Vol. I; Paris, Gallimard, 1960/
————: "Flaubert: du Poète à l'Artiste" *Temps Modernes*, n.º 243/245 (Agosto-Outubro, 1966), págs. 197-253, 423-481, e 598-674.
————: "La Conscience de Classe chez Flaubert"; *Temps Modernes*, n.º 240/241 (Maio-Junho, 1966), págs. 1921-1951, e 2113-2153.
————: "Les Communistes et la Paix"; *Situations* (7 vols.), Paris, Gallimard, 1947/, VI.
————: "Marxisme et Revolution"; *Situations*, III.
————: "Qu'est-ce que la Littérature?"; *Situations*, II.
————: *Search for a Method* (Tradução de Hazel Barnes); Nova York, Random House.
SCHILLER, Friedrich: *On the Aesthetic Education of Man* (Organizado e traduzido por E. M. Wilkinson e L. A. Willoughby); Oxford (Inglaterra), Clarendon Press, 1967.
————: *Philosophische Schriften*; Basel, Birkhäuser, 1946.
STAEL-HOLSTEIN, Germaine de: *De la Littérature Considérée dans ses Rapports avec les Institutions Sociales* (2 vols.); Genebra, Droz, 1959.
TAINE, Hippolyte: *Essais de Critique et d'Histoire*; Paris, Hachette, 1887.
"Walter Benjamin"; *Times Literary Supplement*, 22 de Agosto de 1968.
WILLIAMS, Raymond: *Culture and Society 1780/1950*; Nova York, Harper and Row, 1958.
ZITTA, Victor: *Georg Lukács' Marxism Alienation, Dialectics and Revolution*; The Hague, Martinus Nijhoff, 1964.

ÍNDICE TEMÁTICO E ONOMÁSTICO